
EARCH LIBRARIES
07437613 2









Ed. Schultze (M. Kögel) Hofphotograph, Heidelberg.

KUNO FISCHER
(Nach der Bronce-Plakette des Prof. Volz.)

Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt) Berlin-Schöneberg.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

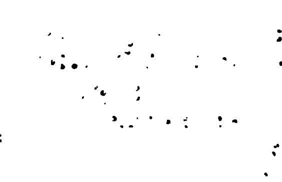
VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

VIERUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

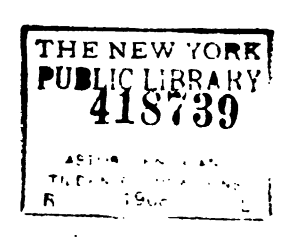
MIT FÜNF BILDERN





EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

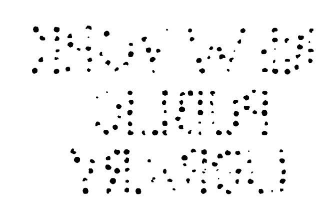
BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1908



Manuskripte und Büchersendungen bitten wir an Professor **Dr. Max Förster,** Würzburg, Friedenstrasse 61, zu richten.

Der Vertreter des Jahrbuchs für Amerika ist Professor **Dr. George B. Churchill,** Amherst, Mass.; an ihn bitten wir amerikanische Sendungen zu richten.

Die Redaktion.



Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Theaterschau:

Zeitschriftenschau. Von Carl Grabau

Bücherschau.

Seite

Jahresbericht

erstattet in der Generalversammlung vom 23. April 1908
durch den Präsidenten.

Mit erneutem Interesse sind wir dieses Mal nach Weimar gekommen; denn ein frischgebautes Theaterhaus grüßt uns an der Stätte, wo unsere Klassiker zur Einbürgerung Shakespeares auf der deutschen Bühne gewirkt haben; durch fürstliche Freigebigkeit gewinnt hiermit das poetische Drama in dieser literarischen Hauptstadt Deutschlands die Möglichkeit, sich zeitgemäß weiterzubilden. Unsere Shakespeare-Gesellschaft hat seit ihrer Gründung mit dem Weimarer Theater immer in besonders engem Zusammenhang gestanden, und bis zum heutigen Tage kommt dies an jedem 23. April durch die Sondervorstellungen zum Ausdruck, die uns hier in so freundlicher und gastlicher Weise geboten werden. Wir können an diesem Tage keine Prozessionen durch flaggengeschmückte Straßen veranstalten, wie dies Stratford tut; können nicht mit Kränzen zur Geburts- und Grabesstätte unseres Dichters ziehen und Tausende von Gästen aus allen Weltteilen zu dreiwöchentlichen Festlichkeiten laden, wie dies am Avon geschieht, wo sich — ich bin eben von dort zurückgekehrt — pflichtbewußte Trustees, einsichtige Stadtväter und amerikanische Millionäre vereinigt haben, um ein Mekka für Shakespeare-Pilger zu schaffen. Aber auf Arbeit, die besonders mit und an dem hiesigen Theater geleistet wurde, um den englischen Klassiker der Renaissancezeit mit zum unseren zu machen, können wir hier dankbar zurückblicken, und um auch in der Folgezeit Theatergeschichte unter der Ägide Shakespeares zu machen, dazu ist das neue Haus mit seiner stattlichen, freien, wohlbeleuchtbaren Vorderbühne in ausgezeichneter Weise geeignet. Möge die Unternehmungslust und das Geschick von Weimars Künstlerschar durch reichen Erfolg gekrönt werden!

Theatergeschichte und Shakespeare — wie eng sind sie überhaupt miteinander verknüpft! Mit Aufführungen seiner Stücke haben die Meininger vor Jahren ihre besten Siege erfochten und auf unsere ganze Inszenierungstechnik belebend eingewirkt; der Verlust ihres Theaters hat uns *vor kurzem daran* erinnert; sie haben zu viel Dank

verdient, als daß sie lange ohne Haus bleiben dürften. — In London hat der Wunsch nach einem würdigen Shakespeare-Denkmal dazu geführt, daß von vielen Seiten ein Nationaltheater vorgeschlagen wird, mit ausreichenden Mitteln, damit es ohne Geschäftsrücksichten ein edles Repertoire zu pflegen und die ästhetische Erziehung des Volkes zu fördern vermöge. Was das reiche London so mit etwas unklarem Ringen anstrebt, das ist fast in jeder mittleren Stadt unseres Vaterlandes bereits vorhanden: durch die zahlreichen Hoftheater ist uns die Vielstaaterei, im 18. Jahrhundert eine Ursache politischer Schwäche, in der Gegenwart eine Quelle kultureller Wohlfahrt; es ist nur zu wünschen, daß die guten Bühnen auch gut besucht werden. — In Amerika hat die Harvard-Universität die Mittel gefunden, um eine Bühne mit dreifachem Darstellungsfeld zu bauen, wie sie Shakespeare bei Abfassung seiner meisten Stücke ungefähr vor Augen hatte. Auf solcher Bühne ist nicht bloß eine ununterbrochene Szenenfolge möglich, Schlag auf Schlag, sondern auch synoptische Wirkungen, die zu einer Umformung unserer Dramentechnik führen können. Immer ist es Shakespeare, den die Männer des Fortschritts und auch die Anhänger des bewährten Alten auf die Fahne schreiben. Er bringt es fertig, die Konservativen zu befriedigen und zugleich den Neuerern die schwersten Ziele zu setzen. Wir haben ihn noch lange nicht ausgelernt.

Auch die theoretische Forschung sehen wir gegenwärtig magnetisch von der Frage angezogen, wie Shakespeares Bühne beschaffen war. Alle die Theaterrechnungen vom Hof der Königin Elisabeth, die Reste von Regisseurbüchern und Rollenabschriften, der Briefwechsel des Schauspielers Alleyn und das Notizbuch des Theateragenten Henslowe werden gedruckt und neugedruckt. Die Preisaufgabe, die unsere Gesellschaft vor drei Jahren stellte, um seine Bühneneinrichtung durch die Bühnenanweisungen sämtlicher Dramatiker aus seiner Umgebung aufzuklären, war Öl ins Feuer. Eine der Bearbeitungen, der wir einen Teil des Preises als «Ehrengabe» zuerkannten, die von Wegener, ist seitdem im Druck erschienen, merkwürdiger Weise unter der Bezeichnung «preisgekrönt»; eine andere, die von Neuendorff, ist mit vielem Fleiß auf den englischen Bibliotheken nachgebessert worden und dürfte in absehbarer Zeit ebenfalls veröffentlicht werden. Der Eifer auf diesem Gebiet ist begreiflich, denn das Theater ist das Instrument des Dramendichters; dem jeweiligen Theater ist seine Kunst angepaßt; es wirkt auf den *Lebensnerv* seines Schaffens, wie die Violine auf den Geiger.

Unsere Bibliothek ist sorgsam bestrebt, durch Ausleihung von Büchern diese und ähnliche Arbeiten unserer Mitglieder zu fördern, und wird von Jahr zu Jahr mehr in Anspruch genommen. Um ihr die Aufgabe zu erleichtern, werden alle Verfasser, die mit ihrer Unterstützung gearbeitet haben, freundlichst gebeten, die betreffenden Werke ihr zuwenden zu wollen. Auch würde die Bibliotheksverwaltung sehr dankbar sein, wenn die Professoren der englischen Philologie dafür sorgen wollten, daß die auf Shakespeare bezüglichen Dissertationen ihr gesendet werden.

Im Auftrage des Gesamtvorstandes habe ich jetzt zu verkünden, wie die Preisaufgabe, die wir im letzten Jahre stellten, bearbeitet wurde. Sie galt auch einem theatergeschichtlichen Thema: «Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart.»

Es sind vier Bearbeitungen eingelaufen. Alle sind sehr umfangreich, sind fleißig und gewissenhaft gearbeitet. Sie streben auch alle dem im Thema gesteckten Ziele zu. Das verwertete literarische Material ist überall völlig ausreichend und wird — selbstverständlich nach der wechselnden Bühnenkenntnis der einzelnen Autoren — mehr oder weniger ergänzt und belebt durch persönliche Erfahrung in Bezug auf moderne Hamlet-Aufführungen. Das Ergebnis der Preisausschreibung ist mithin ein sehr erfreuliches, denn man darf sagen: alle vier Arbeiten sind druckfähig.

Das schließt aber starke Wertunterschiede der Einzelarbeiten nicht aus. Sie ergeben sich vor allem aus der Art, wie die Autoren den materiellen Forderungen des Themas gerecht wurden. Dieses erheischte die literarhistorische Bearbeitung ebenso wie die bühnengeschichtliche.

Der Text der Übersetzungen und die dramaturgischen Bearbeitungen des Originaldramas mußten untersucht, die schauspielerischen Leistungen und die Bühnen-Inszenierungen beschrieben werden. Dazu hatte dann womöglich die entwicklungsgeschichtliche Begründung der Einzelerscheinungen zu treten.

In Hinsicht auf das Thema selbst scheiden sich die vier Arbeiten in zwei Gruppen von je zwei Exemplaren.

Die Arbeiten der einen Gruppe behandeln fast ausschließlich je eine Seite des Themas.

Hierher gehört die Arbeit mit dem Motto «Deutschland ist Hamlet 000555». Sie legt das Hauptgewicht auf die bühnengeschichtliche, und hier wiederum besonders auf die schauspielerische Seite. Das beigebrachte Material ist ungemein reich und anregend, die Frucht jahrelangen, liebevollen und verständigen Sammeleifers. — Im Gegensatz hierzu steht die Arbeit mit dem Motto «Hamlet ist die immer offene Frage der deutschen Kunst»; ihr Verfasser hat seine Aufmerksamkeit vorzüglich dem Drama und dessen Wandlungen auf der deutschen Bühne zugewendet. Er bemüht sich mit seiner fleißigen Studie erfolgreich um die literarhistorische Seite des Themas.

Die andere Gruppe der Arbeiten zeichnet sich dadurch aus, daß hier das Thema nach seinen beiden Seiten voll ausgeschöpft wird.

Die Arbeit mit dem Motto «... as the northern star ...» besticht durch das Bestreben, die Riesenfülle der vielseitigen Materie in Klarheit zu bezwingen. Dem Verfasser ist es besonders um großzügige Gruppierung der charakteristischen Haupterscheinungen zu tun. In der Bühnengeschichte Hamlets sucht er nach den allgemein-historischen Bedingungen für das Entstehen der verschiedenen «Hamlete» und charakterisiert hiermit das deutsche Publikum; bei der Hamlet-Darstellung zeigt er den wechselseitigen Einfluß von gelehrter Ästhetik und praktischer Schauspielkunst; Übersetzungen und dramaturgische Bearbeitungen setzt er in ein lebendiges Verhältnis zur Entwicklung der deutschen Literatur; bei der Inszenierung behält er die Umbildungen der deutschen Bühne scharf im Auge. Er ist vielseitig, dabei aber hervorragend befähigt für die künstlerische Durchleuchtung des Themas, besonders für die Darstellung auf der Bühne.

Die Arbeit mit dem Motto «Shakespeares deutsche Bühnengestalt ist noch immer ein zerflatterndes Phänomen» imponiert schon auf den ersten Blick durch ihre Gründlichkeit. Nach der literarhistorischen Seite hin glänzt sie durch ihr reiches Material, das stets in wissenschaftlicher Kritik verwertet wird, ob es sich nun um die oft schwierige Textkritik von Überarbeitungen oder um Stilanalysen der Übersetzungen handeln mag. Die Eigenarten der dramaturgischen und schauspielerischen Arbeit gestaltet der Verfasser zu lebenden Gesamtbildern, so daß er die verschiedenen «Hamlete» in ihrer geschiedenen Wesensart klar zu machen weiß, daß er diese inneren Umbildungen aber auch stets erklärt aus der kulturellen und literarischen Bedingtheit der Zeit. Man sieht mit ihm, wie das Stück sich geistig wandelt, zum besseren oder schlechteren, in aufsteigenden und niedersinkenden, oft sich durchschneidenden Kurven. Doch der Verfasser ist nicht etwa ausschließlich hochgelehrter Literarhistoriker, er ist auch im Praktischen theaterkundig. Er kann das überlieferte, oft vieldeutige und widerspruchsvolle Rezensionsmaterial für Schauspielerleistungen kritisch klären, er belebt durch persönliche Erfahrung die moderne Phase der Hamlet-Darstellung, er hat Blick für die Bühne, wie seine ansprechende dramaturgische Inszenierung, die er zum Schluß gibt, hinlänglich erweist, wobei er der Eigenart des Originals und den Forderungen des modernen Theaters gleichermaßen Rechnung trägt.

Zusammenfassend muß gesagt werden, daß von den vier tüchtigen Arbeiten zur Preisbewerbung doch nur die beiden letzteren, vielseitigen Arbeiten in Betracht kommen. Unter diesen ist der letzten der Preis zuzuerkennen, denn sie hat das reichste Material, zeigt scharfsinnige Kritik und dringt geistig am tiefsten. Sie erschöpft das Thema nicht nur nach der methodischen, sondern ganz besonders auch nach der kulturellen Seite hin.

Als Verfasser ergibt sich: Professor Dr. Alexander von Weilen-Wien.

Weil aber die vorletzte Arbeit der letzten fast ebenbürtig ist, weil sie das künstlerische Moment so anschaulich herausstellt und auch in der Darstellung des Stoffes eine schöne Form gewählt ist, hat der Vorstand auf Vorschlag des Preisrichterkollegiums für diese sehr verdienstliche Arbeit einen weiteren Ehrenpreis von 500 Mk. bewilligt.

Als Verfasser ergibt sich: Regisseur und Hofschauspieler Adolf Winds-Dresden.

Ich möchte nicht verfehlen, den Herren Preisrichtern Exzellenz Bürklin, Professor Fischer und Professor Schick, die binnen wenigen Wochen die umfänglichen Arbeiten studiert und ebenso eingehend wie gewissenhaft begutachtet haben, warmen Dank auszuzusprechen.

Des Weiteren teile ich aus den Verhandlungen des Vorstandes mit, daß sich unsere Finanzen in gesundem Zustand befinden (Einnahme: 8080 Mk. 25 Pfg., Ausgabe: 5612 Mk. 28 Pfg.) und daß die Zahl der Mitglieder, wenn sich anläßlich der heutigen Tagung nur drei neue anmelden, auf genau 600 gewachsen ist.[1] — In der Schriftleitung des Jahrbuchs ist ein Personenwechsel erfolgt: Herr Professor W. Keller ist nach neunjähriger sehr dankenswerter Tätigkeit als Mitredaktor zurückgetreten, um sich anderen Berufsarbeiten zuzuwenden; er bleibt jedoch nach wie vor als treuer Kollege in unserem Vorstand. An seiner Stelle hat sich Herr Professor Max Förster für die Schriftleitung gewinnen lassen; mit Freude haben wir den Opferwilligen zugleich in den Vorstand gewählt. Dieser Kreis, der voriges Jahr um einen erfahrenen Theaterkenner, Exz. Bürklin, bereichert wurde, zählt hiermit einen Philologen mehr. Ich beeile mich aber anläßlich einiger Pressestimmen, wonach jetzt die Shakespeare-Gesellschaft in die Hände der Philologen gefallen sei, hinzuzufügen, daß diese Personalverschiebung keineswegs einen Programmwechsel bedeutet. Die deutsche Shakespeare-Gesellschaft darf sich niemals einer exklusiven Gelehrsamkeit verschreiben; sie ist keine Akademie, sieht vielmehr seit der Gründung ihr Ziel unverrückbar da, Kreise der Wissenschaft, des Theaters und der Bildung gleichmäßig zu vereinen zu allseitigem Studium Shakespeares. Unsere Mitglieder aus der Theaterwelt sind zwar etwas zurückgeblieben: im Jahre 1869 betrugen sie 19 unter nahezu 200, also rund ein Zehntel; jetzt betragen sie nur 24 unter nahezu 600. Aber auch dieser Umstand darf uns nicht veranlassen, die Theaterinteressen hintanzusetzen, spornt uns vielmehr zu eifrigster Rücksicht auf unsere Darsteller, die vielleicht eines Tages wieder in größerer Zahl sich einstellen, hungrig und durstig nach tieferem Verständnis Shakespeares. Andererseits ist es das erste Gebot des Philologen, nicht zu töten, sondern das vergangene Leben eines Volkes neu erstehen

[1]) Fünf meldeten sich noch am selben Tag.

zu lassen, durch den unmittelbarsten, wärmsten Empfindungsausdruck, den es gibt: die schöne Literatur. So dachten die Humanisten des 16. Jahrhunderts und suchten ihren Plato und Plutarch in frische Wirklichkeit umzusetzen, was ihnen dann Shakespeare in seiner Art nachmachte. Der echte Philologe bringt uns Ellbogen an Ellbogen mit dem Dichter, so daß uns dessen Verse anmuten, als wären sie neben uns und für uns geschrieben. Er ist der umsichtigste Anempfinder und Nachschaffer. Hiermit ersuche ich meinen philologischen Kollegen Professor Dr. Lorenz Morsbach-Göttingen, das Wort zu ergreifen zum Festvortrag über «Shakespeare als Mensch.»

* * *

Auf den mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Vortrag folgte die Rechnungsablage und Entlastung des Schatzmeisters.

Ein Antrag von Privatdozent Dr. Hecht-Bern, die deutsche Shakespeare-Gesellschaft möge dahin wirken, daß unser Theater mehr als bisher das mehrfache Darstellungsfeld der Shakespeare-Bühne zu illusionsgemäßer Aufführung seiner Werke anwende, wurde gemäß dem Vorschlage des Vorstandes dahin beantwortet: man wolle weitere Forschungen und Versuche abwarten und dem Antragsteller anheimgeben, die Anregung an den deutschen Bühnenverein gelangen zu lassen.

Ein Antrag von Professor Hermann Conrad-Groß Lichterfelde zum vorigjährigen Beschluß betreffs Schlegel-Tieck wurde nach längerer Verhandlung zurückgezogen.

Im Zusammenhang mit jenem Antrag erhob Professor Eidam-Nürnberg mancherlei Beschwerden, namentlich wegen nicht-geschäftsordnungsmäßiger Behandlung dieser Sache durch den Vorstand und wegen ungenügender Informierung der Jahresversammlungen. Demgegenüber sprach die Versammlung dem Vorstande ihr Vertrauen aus, mit 25 Stimmen gegen die 2 der Herren Conrad und Eidam; an der Abstimmung beteiligten sich die Mitglieder des Vorstandes und des Geschäftsführenden Ausschusses nicht.

Schließlich wurde als Ort der nächsten Generalversammlung abermals Weimar gewählt.

Abends fand im neuen Hoftheater eine neu einstudierte Aufführung von «Was ihr wollt» statt, wobei die Vorbühne zur Darstellung nebensächlicher Szenen mit großem Geschick und Erfolg verwendet wurde. Das Stück wurde mit einer einzigen Pause in wenig mehr als zwei Stunden durchgespielt.

Shakespeare als Mensch.

Festvortrag
gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen
Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1908.

Von

Lorenz Morsbach.

Hat man früher Shakespeare für den unpersönlichsten aller Dichter gehalten, der sich gleichsam hinter seinen Werken verstecke, so glauben Neuere, daß persönliche Erlebnisse und Zeitbegebenheiten einen greifbaren Niederschlag in seinen Dramen gefunden hätten. Aus vielen Aussprüchen seiner Personen will man die eigene Stimme des Dichters vernehmen, in manchen Figuren das Spiegelbild bekannter Zeitgenossen, in einigen die markantesten Züge des Dichters selbst wiederfinden. Mehrere Dramen hat man sogar als Beichten auffassen wollen. Die Sonette endlich, als Selbstzeugnisse, sollen das Bild noch in dankenswerter Weise ergänzen. Mit großem Scharfsinn und noch größerer Phantasie hat man die geheimsten Falten seines Wesens und die verborgenen Triebfedern seines Schaffens aufgedeckt. — Und doch! das heiße und ehrliche Bemühen muß in vieler Hinsicht als vergeblich bezeichnet werden.

Mit der Zitatenmethode kann man alles und nichts beweisen; sie versagt am meisten. Denn auch die Reflexionen und Aussprüche der dramatischen Personen stehen zu den Sprechenden in einem festen Verhältnis, aus dem sie nicht abgelöst werden dürfen. Es klebt ihnen immer etwas momentanes, eine besondere Färbung an, die dem Charakter und der Situation angepaßt ist und sich oft auch in der Prägung des Ausdrucks geltend macht. Kaum finden sich Zitate, die gleichsam aus dem Zusammenhang herausfallen, und bei solchen, die über das Maß des Notwendigen hinauszugehen scheinen, ist Shakespeares Kunst und *nicht* das Bedürfnis sich auszusprechen

verantwortlich zu machen. Das öftere Vorkommen gewisser Gedanken, wie, «Reif sein ist alles» spricht nur für verwandte Stimmung der redenden Personen oder ähnliche Situation. Sogar die Wiederholung der eigenen Worte scheuten die Dichter damals so wenig wie die Entlehnung fremder.

In den Sonetten Shakespeares, die gewiß nicht alle als Modedichtung mit fingierten Themen und bloße Kunstübung zu betrachten sind, hat er zuweilen unverkennbar auch persönlichen Stimmungen lebhaften Ausdruck gegeben. Aber da wir aus der Sonettenperiode, die etwa in die Mitte der neunziger Jahre fällt, über seine näheren Verhältnisse nicht das Mindeste wissen, läßt sich Wahres und Erdichtetes nicht auseinander legen. Sie kommen für den ausgereiften Shakespeare nicht in Betracht und geben im besten Falle nur momentane Stimmungen wieder, die nicht einmal für diese Zeit als vorherrschend und allgemeingültig hingenommen werden dürfen. Die Romane, die man aus den Sonetten herausgelesen hat, befriedigen nur das Sensationsbedürfnis unserer Zeit.

Und seine Dramen? Sie geben uns in ihrer mutmaßlichen Reihenfolge neben den biographischen Nachrichten und zum Teil über diese weit hinausreichend, auch für den Menschen Shakespeare die wertvollsten Aufschlüsse. Inwieweit aber in der Wahl der Stoffe, der Ausmalung von Situationen, der Schilderung der Charaktere eigene Erlebnisse, persönliche Stimmungen, Zeitereignisse und Zeitgenossen wiedergespiegelt werden, wird sich nur in beschränktem Maße erweisen lassen. Solche Reflexe fehlen allerdings bei Shakespeare nicht, in einigen Dramen hat man sie längst erkannt. Meist aber wird die Forschung nur bis zu gewissen Möglichkeiten vordringen können. Die Wahl des Stoffes ist von so vielen äußeren und inneren Einflüssen abhängig, oft von allerlei Zufälligkeiten bedingt, daß wir die näheren Gründe niemals aufzuspüren vermögen. Und vollends bei der Konzeption spielen wieder so viele Dinge eine Rolle, Erinnerung an Vergangenes und Eindrücke des Tages, Erlebtes und Vorgestelltes, Gelesenes und Gehörtes, daß der Dichter selber sich kaum davon hätte Rechenschaft geben können.

Zurückhaltung ist hier die größere Tugend, und Bescheidung, wie oft, so auch hier, das Los des Forschers. Indessen auch bei solchem Verzicht fließen die Quellen über den Menschen Shakespeare so reichlich, daß wir den Versuch, uns ein deutliches Bild von seiner Persönlichkeit zu machen, getrost wagen dürfen.

* * *

Shakespeares geistige Veranlagung ist durch zwei hervorstechende Eigenschaften gekennzeichnet, die er in höchstem Grade besaß: Beobachtungsgabe und Einbildungskraft. Sie sind bei ihm in seltener Weise vereinigt, die eine ergänzt und trägt die andere. Die Stärke der Phantasie und die Schärfe der Beobachtung, die in den Kern und das Wesen der Sache dringt, sind schon von den Zeitgenossen als etwas Besonderes erkannt worden. Ben Jonson hat es in die Verse gekleidet:

> **Stolz war auf seinen schaffenden Verstand**
> **Selbst die Natur, trug freudig sein Gewand,**
> **So reich gesponnen und so fein gewoben,**
> **Daß sie seitdem nichts andres mehr mag loben.**

Sein scharfer Blick erfaßt mit gleicher Stärke die verschiedenartigsten Dinge, weniges bleibt ihm fremd. Die Vielseitigkeit seiner Beobachtung, die gleichsam mit tausend Augen sieht, gibt sich kund in der ungeheuren Mannigfaltigkeit des von ihm Geschauten. Natur und Menschenwelt, Seelisches und Körperliches, das Edle und Gemeine, Krankes und Gesundes, alles erfaßt er klar und sicher, und mit einer Lebhaftigkeit der Anschauung, die sich auch in der Sprache, den zahlreichen Bildern und Personifikationen selbst abstrakter Begriffe wiederspiegelt.

Welche Fülle von heimischen Garten- und Feldblumen, die er alle mit Namen kennt, schüttet er nicht über den erstaunten Hörer aus. Die Reize der Landschaft, Sturm und Gewitter, die «träge ernste Nacht», «der bunte plauderhafte Tag», wie deutlich ist alles wahrgenommen, wie tief empfunden. Spiel und Sport, Weidmannskunst und Schifferbräuche, Soldatenleben, Gerichtsverfahren, das Treiben in der Schenke, Straßentumulte, Land und Stadt, kaum bleibt ihm etwas verborgen.

Da er in ländlicher Umgebung aufgewachsen ist, aber in der Hauptstadt den größten Teil seines Lebens zugebracht hat, hatte er Gelegenheit, den Menschen in allen Lebenssphären unter den verschiedensten Daseinsbedingungen zu beobachten. Gewiß haben persönliche Erlebnisse, von denen die Überlieferung leider schweigt, einen großen Anteil an seiner Menschenkenntnis. Anderes verdankt er Büchern und Vorbildern, anderes ist seiner Phantasie entsprungen. Wer vermöchte das abzuschätzen? Aber gewiß ist, daß er nicht alles selbst erlebt und erfahren — das reichste Einzelleben ist arm gegen solche Fülle —, daß vieles auf äußerer Beobachtung beruht, der die Einbildungskraft und seine wunderbare Fähigkeit des Ein- und Mitfühlens in schönster *Verbindung zu* Hilfe kamen.

Vor seinem Seherauge liegt die ganze Welt ausgebreitet. Könige und Vagabunden, Bauern und Bürger, Feldherren und Schulmeister, Imperatoren und Aufrührer, Narren und Tagediebe, Matronen und Dirnen, Bischöfe und Mönche, alle Stände und Berufsklassen ziehen vorüber. Er hat einen besonderen Scharfblick für das Persönliche, Charakteristische, Eigenartige, die Gesten und Sprechweise, das Innere und Äußere des Menschen, den mageren Cassius, den kurzatmigen Hamlet, den aufgeschwemmten Falstaff. Ihm entgehen nicht die Merkmale gesunder und kranker Menschen, der Verstellung und des Irrsinns, das Traumhafte und Übersinnliche, die Wechselwirkung seelischer und körperlicher Kräfte. Aber er sieht die Menschen auch in ihrer Umgebung, in ihrer Über- und Unterordnung, in ihrer Abhängigkeit von Geschick und Zufällen, unter dem Zwange von Sitte und Gewohnheit, im Banne der Leidenschaften, aber auch in ihrer Selbstbestimmung und Selbstherrlichkeit. Er sieht das Possenhafte und Komische, den Ernst und die Tragik im Menschendasein, den Fluch der Zwietracht, den Segen der Duldung, den Wert geordneter Zustände, den Hort nationaler Unabhängigkeit. Sein scharfer Blick für das Konkrete, Persönliche, das Einzelne und Kleinste ist immer zugleich auf das Ganze gerichtet. Das Einzelne ist nur als Teil des Ganzen geschaut. Er verliert sich nicht im Nebensächlichen, Zufälligen, er erkennt das Bedeutungsvolle, Notwendige, die Realitäten und Werte des Lebens. In allem bekundet er einen außergewöhnlichen Verstand, ein gesundes Urteil.

Zu diesen glänzenden Geistesgaben gesellte sich ein sprühender Witz, eine Gewandtheit der Dialektik, eine überlegene Schlagfertigkeit der Rede, welche sich nicht nur in seinen Werken wiederspiegelt, sondern auch ausdrücklich bezeugt ist. In wie weit aber der große Humorist auch im Leben seinem Humor die Zügel schießen ließ, kann nicht unmittelbar aus seinen Werken gefolgert werden. Wir wollen gerne glauben, daß er auch hier derselbe war, obwohl die Literaturgeschichte gegenteilige Beispiele kennt. Daß der Humor in seinen späteren Stücken vielfach einen so satirisch grimmigen Zuschnitt erhält, ist mehr aus dem ernsten Inhalt dieser Dramen als aus rein persönlicher Stimmung zu erklären.

* * *

Es ist zwar urkundlich nicht beglaubigt, indessen garnicht anzuzweifeln, daß Shakespeare die höhere Schule seiner Vaterstadt besucht hat. Ob er sie ganz absolviert hat, muß dahingestellt bleiben.

Stratford besaß wie andere kleine und größere Städte seine «grammar school». Sie scheint nicht schlechter als andere gewesen zu sein. Die Stadtväter Stratfords ließen sich die Schule etwas kosten. Der Direktor bezog ein Gehalt, um das ihn Kollegen größerer Anstalten beneiden konnten. Diese Lateinschulen, die man seit dem 14. und 15. Jahrhundert nach dem Muster der Domschulen (Cathedral Schools) gegründet hatte, waren im 16. Jahrhundert allmählich von der Kirche losgelöst worden. Das Lateinische bildete den Mittelpunkt des Unterrichts, auf den obersten Klassen wurde zumeist wohl auch etwas Griechisch gelernt. Alle anderen Unterrichtsfächer traten dagegen zurück. Die Muttersprache wurde durchweg vernachlässigt, obwohl es nicht an einzelnen Stimmen hervorragender Schulmänner wie Mulcasters, des Lehrers Spensers, fehlte, die den Wert der wissenschaftlichen Erlernung der Muttersprache stark betonten. Der Unterricht in der neueren Geschichte und Geographie beschränkte sich, wie noch jetzt, zumeist auf das eigene Land. Moderne Sprachen wurden nicht gelernt. Mathematik und Naturwissenschaften spielten in kleineren Schulen so gut wie keine Rolle. Der Religionsunterricht gipfelte in den Sätzen des Katechismus. Singen lernte man im Kirchenchor.

Mit dem Lateinunterricht wurde meist schon im 7. Lebensjahre begonnen. Zu Grunde legte man die Grammatik William Lilys, die seit Heinrich VIII. allmählich überall eingeführt wurde. Auch Shakespeare hat nach ihr gelernt; sie enthielt reichlich Zitate aus klassischen Autoren, darunter auch ein Horazisches, das wir im Titus Andronicus zitiert finden. Es wurde viel und flott gelesen, hin- und herüber übersetzt, auf den Inhalt des Gelesenen das Hauptgewicht gelegt. Grammatische Gründlichkeit ließ sehr zu wünschen übrig, nur bei besonders schwierigen Stellen hielt man sich länger auf. Es sind dieselben Vorzüge und Mängel, die wir auch heute noch in den meisten Schulen Englands finden.

Die Zahl der lateinischen Autoren, die man auf der Schule las, war nicht überall die gleiche. Ascham, der Lehrer der Königin Elisabeth, empfiehlt vor allem Varro, Sallust, Caesar, Cicero, und Mulcaster, der Direktor der neugegründeten Merchant Taylors' School, schließt sich ihm im wesentlichen an. Selbst in kleineren Provinzstädten las man Stücke aus Caesar, Cicero, Sallust, von den Dichtern Ovid, Vergil, Horaz, Terenz, natürlich mit Auswahl, gelegentlich selbst Plautus. Beliebt war auch der Neulateiner Mantuanus. Es ist wohl anzunehmen, daß Shakespeare seine lateinischen Schul-

kenntnisse später etwas vertieft hat. Der ganze Umfang seiner Lektüre der alten Klassiker wird sich kaum je genau bestimmen lassen. Am besten kannte er den Ovid, den er sowohl im Original, als in Übersetzungen las, vor allem die Metamorphosen. Seine mythologischen Kenntnisse gehen kaum über Ovid und Vergil hinaus: die große Masse seiner mythologischen Anspielungen läßt sich sogar auf den einen Ovid zurückführen. Den damals im Mittelpunkt des Interesses stehenden Tragödiendichter Seneca, das vielgepriesene Muster antiker Tragödie, das die elisabethanischen Dramatiker vor Shakespeare schon weidlich ausgeplündert hatten, las der Dichter in der englischen Übersetzung; inwieweit er auch das lateinische Original zu Rate zog, bleibt dahingestellt. Daß er die römischen Komödiendichter Plautus und Terenz im Urtext las, darf bezweifelt werden. Die Fabel der «Komödie der Irrungen» geht nur zum Teil auf Plautus zurück, sie steht in manchem einer Fassung näher, die dem Autor der pseudoklementinischen Schriften im 2. Jahrhundert n. Chr. geläufig war. Eine Übersetzung von Plautus' Menaechmi (durch Warner) erschien erst 1595, aber 1576 gab es schon ein englisches Stück «The Historie of Error». Gewiß ist aber, daß ihm die großen griechischen Tragiker zeitlebens fremd geblieben sind. Er hat sie weder im Original noch in lateinischer Übertragung gelesen, da sie keine Spuren bei ihm zurückgelassen haben. Englische Übersetzungen gab es von ihnen nicht. Nirgends findet sich ein sicherer Anhalt in den Werken Shakespeares, daß er griechische Autoren in den Originalen gelesen hat. Plutarchs Biographien, die Quelle der Römerdramen, benutzte er in der englischen Übersetzung von Thomas North. Auch den Homer las er nicht im Urtext. Teile der Ilias konnte er in Chapmans poetischer Übertragung genießen. Erst am Ende seiner Laufbahn erschien der ganze Homer in englischem Gewande. Die bekannten Worte Ben Jonsons, daß der Dichter wenig Latein und noch weniger Griechisch gekonnt hat, bestehen zu Recht und sind durch die Forschung bestätigt worden; sie müssen aber im Sinne der Zeit und aus der Persönlichkeit Ben Jonsons gedeutet werden. Daß Shakespeare nicht zu schwierige lateinische Schriftsteller lesen konnte, ist nicht zu bezweifeln. Die griechischen waren ihm so gut wie verschlossen. Seine Kenntnisse in den klassischen Sprachen konnten sich nicht entfernt mit denen Ben Jonsons, auch Spensers, Chapmans und der akademisch gebildeten Schriftsteller der Zeit messen. Selbst manche Damen der hohen Aristokratie und des Hofes, Elisabeth an der Spitze, mochten ihn darin übertreffen.

Indessen Inhalt und Aussprüche klassischer Autoren flossen ihm, wo englische Übersetzungen fehlten, durch vielerlei abgeleitete Quellen zu. Gewisse Vorstellungen von der antiken Tragödie konnte er aus Sidneys vielgelesener Schrift «The Defence of Poesie» entnehmen. Die sogenannten «Regeln» des Horaz wurden in allen literarischen Zirkeln debattiert, am Hofe wie in der Mermaid Schenke, wo er mit Ben Jonson und anderen zusammenkam. Die literarischen Bestrebungen und Forderungen der Zeit konnte er, wie jeder literarisch Interessierte, in den zahlreichen englisch geschriebenen Tagesschriften eines Lodge, Sidney, Webbe, Nash, Puttenham und anderer, sowie aus den Vorreden zu Ausgaben und Übersetzungen klassischer Autoren gründlich kennen lernen. Und da der literarische Kampf sich auch der Bühne bemächtigt hatte und in den Prologen der Dramatiker einen Widerhall fand, mußte er sich, um ein Beispiel zu wählen, des großen Gegensatzes seiner und Ben Jonsons Römerdramen deutlich bewußt werden. Die wenigen Kunsturteile, die wir von Shakespeare besitzen, zeugen von ernstem Nachdenken und großer Urteilskraft. Wie er für Welt und Menschen einen unvergleichlichen Blick hatte, wird sein heller und empfänglicher Geist auch alle Bildung der Zeit in sich aufgenommen haben, soweit nicht der Mangel besonderer Fachkenntnisse ihn davon ausschloß. Daß er auch die nicht dramatische zeitgenössische Literatur gründlich kannte und selbst gelegentlich ältere Schriftsteller wie Chaucer, Gower, Caxton las, ist längst erwiesen. Mit der Volksdichtung hatte er innigste Fühlung. Wie stark aber die bahnbrechenden Dramatiker der Zeit, Kyd, Lyly, Marlowe, auf ihn gewirkt haben, zeigen die Stücke seiner Jugendperiode mit vollster Deutlichkeit. Sie legen ebenso wie die Sonette und die beiden Epen «Venus und Adonis» und «Lucretia» von seiner ungewöhnlich schnellen Erfassung literarischer Gattungen und Stilarten beredtes Zeugnis ab.

Anders steht es freilich mit seinen Kenntnissen in der französischen, italienischen und spanischen Literatur. In wie weit er das Französische lesen konnte, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Einige Kenntnisse darin mag er gehabt haben. Die französischen Brocken und Sätzchen in «Heinrich V.» und sonst geben durchaus keinen Maßstab ab, obwohl sie fehlerfreies Französisch bieten. Ob er den geistreichen Essayisten Montaigne, dessen Einfluß auf Shakespeare man stark überschätzt hat, im Originale las, muß dahingestellt bleiben. Die erste englische Übersetzung erschien 1603 und es ist beachtenswert, daß die *einzige völlig* sichere Stelle, welche Gedanken

des Franzosen wiedergibt, sich in dem späten «Tempest» findet. Im übrigen aber ist ein direkter Einfluß französischer Autoren bei unserem Dichter kaum nachzuweisen.

Die im Zeitalter der Elisabeth vielgelesene italienische Literatur, die novellistische und dramatische, hat auch in den Werken Shakespeares einen Niederschlag gefunden, ohne daß jedoch die Annahme nötig wäre, der Dichter habe Italienisch so weit verstanden, daß er zu den Originalen griff. Ein großer Teil der italienischen Novellistik war den Elisabethanern in französischen und englischen Übersetzungen zugänglich gemacht — die englischen Übersetzer hatten die schlüpfrigsten übergangen, ein charakteristischer Zug. Überdies waren viele dieser Stoffe schon vor Shakespeare dramatisch verwertet worden. In Romeo und Julia hat Shakespeare neben der Hauptquelle, dem Gedichte Brookes, nachweislich auch die englische Übersetzung der betreffenden Novelle benutzt. Auch für «Maaß für Maaß» ist Cinthio als direkte Quelle abzulehnen; den Namen Angelo hat Shakespeare schon in der «Komödie der Irrungen». Einzelne Schriften Macchiavellis konnte er zur Not in französischen Übersetzungen studieren. Der Principe war 1553 schon ins Französische übertragen. Die Mehrzahl der elisabethanischen Dramatiker kannte ihn jedenfalls nur aus des Franzosen Gentillet giftiger Streitschrift Contre-Macchiavel, worin die auffälligsten Lehren des Florentiners in fünfzig kurzen Sätzen zusammengestellt waren. Schon 1577 war eine englische Übersetzung davon erschienen. Shakespeares angebliche italienische Reise aber, die von einigen Forschern noch immer mit neuen Gründen zu stützen versucht wird, beruht auf durchaus unsicheren Voraussetzungen. Nicht gewisse Einzelheiten, die er über Italien weiß, sind für die Frage entscheidend, sondern das was er augenscheinlich nicht wußte. Es ist undenkbar, daß die Eindrücke einer italienischen Reise, falls sie stattgefunden, in seinen Dichtungen keine tieferen Spuren hinterlassen hätten. Es muß daher als Tatsache hingenommen werden, daß der Dichter, der, wie man gesagt hat, in seinen Werken die ganze Welt umspannt, so wenig in der Welt herumgekommen ist. Nicht einmal Schottland scheint er je mit eigenen Augen gesehen zu haben.

Wie in der Kenntnis der klassischen Sprachen, so stand er auch in der Aneignung der damals in England mit Eifer betriebenen neueren Sprachen und Literaturen gegen viele gebildete Zeitgenossen sehr zurück. Es verwundert uns aber nicht, daß ihm das Spanische fremd war, es erging ihm hier wie den meisten andern. Wo sich

in seinen Werken eine deutliche Berührung mit spanischer Literatur zeigt, wie in den «Beiden Edelleuten von Verona» sind die Quellen des Dichters wieder abgeleitete.

Shakespeares Geschichtskenntnisse sind vormals sehr bewundert und selbst von englischen Staatsmännern gepriesen worden. Die moderne exakte Forschung hat diesen Wahn zerstört. Er schöpfte den Inhalt seiner Historien aus den gangbaren Geschichtswerken der Zeit, vornehmlich aus Holinshed und Hall, die ihm nicht bloß das historische Detail, sondern auch ausführliche Schilderungen von Zeiten und Menschen gaben. Daneben verschmähte er es nicht in größter Unbefangenheit ältere historische Dramen als gleichwertige Quellen zu benutzen. Wo ihm letztere zugänglich waren, hat er sie vorgezogen. Er besaß kein eigenes wissenschaftliches Urteil in geschichtlichen Dingen, sondern sah die Menschen und Zeiten mit derselben Parteibrille wie seine Gewährsmänner. Dabei kam es ihm zu statten, daß eine seiner Hauptquellen, Holinshed, im Gegensatz zu der sonstigen meist sehr gefärbten katholischen oder protestantischen Parteiliteratur, sich, wenn auch oft vergeblich, von übertriebener Parteilichkeit freizumachen bestrebt war. Die andere wichtigste Geschichtsquelle des Dichters, Hall, ist erfüllt von blinder Loyalität, preist die Reformation und Politik Heinrichs VIII. und bietet eine Fülle kleinsten Details und eingehende Sittenschilderungen. Der Dichter gönnt auch in seinen Historien der Phantasie einen breiten Spielraum. Mit der Chronologie und den Tatsachen nimmt er es wenig genau. Nichts lag ihm ferner als die Rolle des Geschichtslehrers. Die völlig unhistorische Figur Richards III., die der Dichter in dem gleichnamigen Stücke zeichnet, ist in allen wesentlichen Zügen das ins Ungeheuerliche gesteigerte Bild des Königs, wie es in hundertjähriger Umbildung Parteigeschichte, Dichtung und Sage allmählich gestaltet hatten.

Auch in allem anderen Wissen zeigt sich Shakespeare als Kind der Zeit und Laie. Seine juristischen Kenntnisse gehen nicht über das hinaus, was man in London an den Gerichtshöfen täglich hören und im Umgange mit den Insassen der Inns of Court erfahren konnte. Er selbst hat wie sein Vater manchen Prozeß geführt. Seine astronomischen, naturwissenschaftlichen und medizinischen Kenntnisse mit allem damit verknüpften mittelalterlichen Aberglauben sind durchaus die volkstümlichen. Wenn ihm gelegentlich neueste Errungenschaften nicht unbekannt geblieben sind, wie die von dem Arzte Harvey damals *entdeckte* Zirkulation des Blutes, so ist das

nicht verwunderlicher. wie wenn der Laie heute von Röntgenstrahlen spricht. Daneben aber hat er wie immer mit ungewöhnlich scharfem Blick vieles dem Leben abgesehen und über Wahnsinn und Hallucination, die psychische und physische Natur des Menschen Beobachtungen niedergelegt. die noch jetzt den Fachgelehrten Bewunderung abnötigen. Er hatte eben Sinn und Interesse für alles. Gelehrte Fachstudien aber hat er nicht getrieben. Er besitzt den ungeheuren Bildungsdrang der Renaissance und die im Zeitalter Elisabeths besonders stark entwickelte intellektuelle Rezeptivität.

Er ist auch ein Denker im besten Sinne des Wortes. Der Zug der Reflexion, den auch andere Dramatiker der Zeit mit ihm teilen, tritt bei ihm am stärksten in die Erscheinung, sowohl der Weite als der Tiefe nach. Er ist kein zünftiger Philosoph, aber ein Grübler, der den Sinn des Lebens und der Geschichte wie kein anderer neben ihm ergründet hat.

* * *

Die Zeitgenossen berichten leider nur äußerst wenig über den persönlichen Charakter des Dichters. Die vereinten Stimmen, unter ihnen Ben Jonson, preisen ihn als einen «ehrenwerten» Mann von «gebildetem Benehmen, aufrichtiger rechtschaffener Gesinnung und von offenem freimütigem Wesen.» So kannte man ihn im Leben und pflanzte sich auch nach dem Tode sein Gedächtnis fort. Die übrigen biographischen Nachrichten ergänzen das Bild in mannigfacher Hinsicht. Sie zeigen uns den Dichter als Sohn und Vater, als Bruder und Freund in gutem Lichte. Den Eltern sucht er das verpfändete mütterliche Erbgut Asbies wiederzugewinnen. Er sorgt dafür, daß seinem in London verstorbenen Bruder Edmund, der gleichfalls den Schauspielerberuf ergriffen hatte, ein ehrenvolles Begräbnis zu Teil wird. Die alten Freunde in Stratford und London vergißt er auch im Testamente nicht und beschenkt sie mit den üblichen Gedenkringen. Der Dichter kauft sich schon frühe (1597) in Stratford an, wohin er sich nach einer erfolgreichen Laufbahn zurückzieht. Es spricht das nicht nur wahrscheinlich für ein gutes Verhältnis zu seiner Familie, sondern gewiß auch für seine Anhänglichkeit an die Heimat und die Liebe zur Scholle, auf der er geboren ist. Den Armen seiner Vaterstadt vermacht er im Testament eine hübsche Summe. Es sind freilich nur knappe Nachrichten, gleichsam Streiflichter, aber deutlich genug, um ein Bild zu geben, das uns freundlich anspricht. Nur gegen seine Frau, so hat man aus dem Testamente gefolgert, habe er eine gründliche Abneigung gehabt. Die Ehe soll keine glückliche

gewesen sein. Es ist wahr, den größten Teil des Vermögens erhält seine älteste Tochter Susanne, die einen Arzt Hall geheiratet hatte. Seiner Frau verbleibt mit einer Ausnahme nur die gesetzliche Nutznießung vom dritten Teile des freien Grundbesitzes. In einer nachträglichen Bestimmung vermacht er ihr das zweitbeste Bett. Dies Testament läßt so vielerlei Deutung zu, daß wir uns des Urteils enthalten müssen. Die näheren Umstände, unter denen es gemacht ist, und vor allem die Motive mancher Bestimmungen sind unbekannt. Das Verhältnis der Ehegatten zu einander, über das wir garnichts Näheres wissen, läßt sich nicht mit der törichten Alternative «glücklich» oder «unglücklich» abtun. Wenn es dem Dichter zusagte, aus der glänzenden Hauptstadt in die stille Ländlichkeit zurückzukehren, mag er auch in der einfachen Frau die Herzensbildung als das im Leben allein beglückende gewürdigt haben.

Nichts ist jedoch besser beglaubigt, als daß er nach Gut und Geld strebte. Nach einigen Gelehrten ist es der Endzweck seines dichterischen Schaffens gewesen. Das glaubte auch Pope. Seiner Größe unbewußt und ohne die verdiente Anerkennung zu finden, soll er seinen Vorteil und seine Befriedigung im Materiellen gesucht haben. Gewiß, seinen Vorteil hat er beharrlich ausgenutzt. Die bitteren Jugenderlebnisse, die Verschuldung des Vaters und das traurige Bohême-Leben vieler Londoner Schriftsteller werden ihm als warnende Beispiele vor der Seele gestanden haben. Er besaß die Charakterstärke, den Verlockungen der Hauptstadt kräftigen Widerstand zu leisten. Er gehörte nicht zu jenen, von welchen es bei Ovid heißt: video meliora proboque, deteriora sequor. Eiserner Fleiß und Zielbewußtsein, fester Wille und Selbstbeherrschung, das sind die Merkmale, die seinem Lebensgange, handle es sich um den Erwerb materieller Güter oder um künstlerisches Schaffen, das Gepräge geben. Denn er hatte nicht bloß materiellen Ehrgeiz, sondern auch literarischen. Unausgesetzt hat er an seiner Bildung und künstlerischen Vervollkommnung gearbeitet. Ben Jonson faßt es wieder in schöne Worte:

> Doch darf ich der Natur nicht alles geben,
> Auch Deine Kunst, Shakespeare, muß ich erheben;
> Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
> Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur;
> Und wer will schaffen lebensvolle Zeilen
> Wie Deine sind, muß schmieden, hämmern, feilen,
> Stehn an der Musen Amboß ohne Ruh,
> Die Formen *bildend und* — *sich* selbst dazu.

Welch' innere Festigkeit des Charakters muß der noch wenig erfahrene Jüngling besessen haben, daß die ungeheure Bildungswelle der Hauptstadt, die ihn in den ersten Londoner Jahren erfaßte, ihn an seinem innersten Wesen nicht irre werden ließ und seine Begabung nicht in falsche Bahnen drängte. Er kannte die Grenzen seiner Kraft und seiner Kunst. Dem Schauspielerberufe und der dramatischen Muse allzeit treu, hat er nur in jüngeren Jahren, in den Sonetten und den beiden epischen Gedichten, dem Zeitgeist vorübergehend gehuldigt. Unbekümmert um die Neigungen der vornehmen Renaissancekreise und unbeirrt von den Forderungen der Klassizisten, ist er den vielverspotteten und angefeindeten Idealen der Volksbühne treu geblieben und nur der Stimme in der eigenen Brust gefolgt. — Und auch der eigenen Vernunft. Lyrische Gedichte mögen oft unbewußt und unmittelbar aus der Empfindung hervorquellen, Dramen lassen sich nicht ohne Vorbereitung und Überlegung schreiben. Shakespeares Stellungnahme gegenüber Ben Jonson'scher Kunst und Lehre ist unveränderlich die gleiche geblieben. Er hat ihr bewußt niemals Konzessionen gemacht. Und in wie hohem Grade er mit unverkennbarer Absicht gewisse Mittel zur Erzielung künstlerischer Wirkung benutzt, dafür ist die Prosarede des Brutus in ihrer symmetrischen Stilisierung einer der stärksten Beweise.

So männlich und zielbewußt er sich auch den Weg durchs Leben gebahnt hat, an schweren Kämpfen und vielleicht auch Irrungen wird es ihm nicht gefehlt haben. Temperament und heißes Blut kündigen sich schon in den mutwilligen Jugendstreichen und in der übereilten Ehe an. In «Venus und Adonis» und manchen seiner Sonette bricht starke Sinnlichkeit und glühende Leidenschaft durch. «Romeo und Julia» ist mehr eine Schöpfung des Herzens als der gestaltenden Phantasie.

Wie weit er wechselnden Stimmungen unterworfen war und sich von ihnen beherrschen ließ, ist schwer zu sagen. Auf eine von ungebändigter Lebensfreude erfüllte Jugendperiode, in der er die witz- und lustsprühenden Komödien schrieb, soll eine Zeit des Pessimismus oder der Melancholie gefolgt sein, die sich deutlich in seinen satirischen Dramen und düsteren Tragödien der mittleren Lebenszeit wiederspiegele. In den romantischen Schauspielen der letzten Schaffensjahre soll diese Stimmung glücklich überwunden sein.

Dieser Auffassung gegenüber haben andere schon mit Recht betont, daß von einer «absoluten Herrschaft einer einzigen Stimmung» in einem längeren Zeitraum nicht die Rede sein könne bei einem

Dichter, «dessen Gemüt von allem Heiteren und Schmerzlichen, das ihm begegnet, unendlich tief ergriffen und bewegt wird,» und ferner, daß in den Dramen jeder einzelnen Periode sehr verschiedene und oft gegensätzliche Stimmungen zum Ausdruck kommen. Man vergegenwärtige sich, daß «Richard III.» nicht nur in die Zeit der Historien, sondern auch in die der heiteren Komödien fällt, und daß der Dichter im Anfange seiner Laufbahn die blutige Tragödie «Titus Andronikus» schuf, die sich der Forschung immer mehr als ein echtes Werk erweist. Wenn diese Jugendtragödien in dem Hörer nicht dieselbe düstere Stimmung erzeugen wie die späteren markerschütternden «Macbeth» und «Lear», so ist das einzig und allein in der unvergleichlich größeren Menschenkenntnis des Dichters, der feineren psychologischen Behandlung und den zur höchsten Vollendung entwickelten Darstellungsmitteln begründet.

Wie weit äußere und innere Erlebnisse, unverdiente Zurücksetzung, die geringe soziale Stellung des Schauspielers, der Tod des einzigen Sohnes und des Vaters, die Hinrichtung des Essex und die Einkerkerung seines Gönners Southampton, wie weit dies und anderes den Dichter in der Wahl seiner Stoffe und der darin geschilderten düsteren Atmosphäre und oft bitteren Ironie und Satire beeinflußt hat, läßt sich bei der völligen Unkenntnis des Innenlebens unseres Dichters nicht ermitteln. Und dürfen wir überhaupt von Pessimismus bei einem Dichter reden, der neben Hamlet einen Horatio, neben Goneril und Regan eine Cordelia, neben Angelo eine Isabella stellt? Licht und Schatten sind ungleich verteilt, das Ende aber bedeutet Versöhnung. Die Reihenfolge der Dramen gibt uns über das Werden des Künstlers Shakespeare die wertvollsten Aufschlüsse, sie zeigt uns den Menschen Shakespeare nur insofern, als wir seine Bildung und Welterfahrung weiter fortschreiten sehen. Auch ist die Chronologie der Werke für derartige Fragen noch nicht einmal hinlänglich gesichert. Wir haben es noch jüngst erlebt, daß durch die Forschung einige Dramen als älter erwiesen wurden, als man gemeinhin annahm: «Julius Caesar» und «Maß für Maß». Über die schwierige Datierung anderer wie «Timon von Athen», «Troilus und Cressida», «Coriolan» gehen die Ansichten zum Teil weit auseinander. Nur durch die verblüffende Sicherheit der Datierung in gangbaren Büchern und selbst bei ernsten Gelehrten ist der Stimmungshypothese eine scheinbar berechtigte Grundlage gegeben worden.

* * *

Die besondere Stellung des Dichters zu den politischen und religiösen Kämpfen der Zeit läßt sich weder aus den kargen biographischen Nachrichten noch aus seinen Dramen mit genügender Deutlichkeit entnehmen. Wohl aber ist es möglich, einige seiner Hauptgedanken über den Weltenlauf der Dinge und die sittlichen Grundlagen seiner Kunst aufzuspüren. Dabei wird man nicht übersehen dürfen, wie sehr er von der starken Kulturwelle der englischen Renaissance getragen wurde.

Seine Historien sind keine politischen Bekenntnisse. Mag auch Heinrich V. das Ideal eines englischen Königs wiederspiegeln, wie es der Vierunddreißigjährige in seiner Brust trug, und mag auch sein «Heinrich VIII.», an dem nach den meisten Forschern Shakespeare keinen vollen Anteil hat, die reformatorische Bedeutung des gewalttätigen Königs stark hervorheben: wir haben im ersteren Falle nur das Phantasiebild des jugendlichen Idealisten, in letzterem den getreuen Niederschlag seiner Geschichtsquellen. Immerhin zeigt «Heinrich VIII.», den die Herausgeber der ersten Folio ihm zusprechen, sowie auch die prophetischen Schlußworte mit dem Preise der jungfräulichen Königin, daß der Dichter ganz auf dem Boden der Reformation steht. In jüngeren Jahren lodert sein Patriotismus in den Historien in heller Begeisterung auf, er teilt den berechtigten Stolz seiner Landsleute. Der Dichter und königliche Hofschauspieler, wie er sich heute nennen würde — seine Truppe wurde nach dem Regierungsantritt Jakobs zu den King's Men erhoben - war ohne Zweifel auch ein loyaler Untertan. Für seine politische Gesinnung ist damit freilich nur wenig gewonnen.

So wenig er die Bühne zum Tummelplatz seiner politischen Anschauungen macht, so zurückhaltend ist er auch in religiösen Fragen. Er unterscheidet sich darin von vielen Dramatikern der Zeit. Daß er die katholischen Elemente seiner Quellen, weil sie zum Stoff und «Körper der Zeit» gehören, nicht getilgt und sogar sympathisch ausgemalt hat, darf nicht verwundern. Nur die Nachwelt, nicht die Zeitgenossen konnten ihn darin mißverstehen. Er versagt sein Mitgefühl selbst dem Juden Shylock nicht, der ja auch ein Mensch von Fleisch und Blut ist und gleich anderen fühlt, was man ihm antut. Aber die tragische Figur, zu der ihn die moderne Bühne seit dem 18. Jahrhundert gemacht hat, ist vom Dichter nicht beabsichtigt. Es will aber auch wenig besagen, daß er in seinen Dramen die erbitterten Feinde des Theaters, die Puritaner, gelegentlich verspottet hat. Nur *ihre Engherzigkeit* und gewisse Äußerlichkeiten hat er gegeißelt. Dem

ßen Menschenkenner ist es in späteren Jahren sicher nicht entngen, daß in der strengen Zucht und ernsten Lebensauffassung r Puritaner ein gesunder und berechtigter Kern enthalten sei. er religiöse Gegensatz, den man zwischen ihm und seiner Familie wie den Stratforder Bürgern auf Grund gewisser unzulänglicher dizien konstruiert hat, ist sicher nicht in dem Maße vorhanden wesen.

Das äußere Band, das ihn an die Kirche knüpfte, hat er nie löst. Wie weit er ihre Dogmen annahm, muß dahin gestellt eiben. Seine Auffassung von der Welt und göttlichen Dingen derspricht dem Christentum nicht. Die Skepsis, die den fassungssen Hamlet zu Zeiten anwandelt, ist nur ein Merkmal der Schwäche amlets, nicht des Dichters. Wir dürfen ihn mit keinem seiner elden identifizieren, am allerwenigsten mit diesem. Der Dichter hrt uns hinein in den Kampf und die treibenden Kräfte des ebens, aber er führt uns wieder hinaus mit dem tröstlichen Glauben das Walten der göttlichen Vorsehung. Ausgleichende Gerechtigit hat er in seinen Dramen so wenig wie er sie im Leben fand; auch s Gute fällt oft genug dem Bösen zum Opfer. Aber die sittliche 'eltordnung stellt sich immer wieder her. Die Kraft des Guten : doch die stärkere, triumphierende, das Böse das sich und andere rstörende Element. Das ist sein Glaube. Die letzten Fragen aber ßt er unberührt. Seine Menschen sind frei, insofern sie dem genen Willen folgen. Auch Macbeth erliegt nicht dem Einfluß erirdischer Mächte. Der Wille zur Tat wird freilich durch den arakter und äußere Schicksale bestimmt. Ob dadurch die Freiheit s Handelns und die Verantwortung aufgehoben erscheinen, dies eheimnis hat er nicht zu lösen versucht. Spiel und Gegenspiel ckeln sich ab wie im wirklichen Leben, durch die Natur r Handelnden und tausend Zufälligkeiten bedingt. Er nahm die 'elt wie er sie sah. Die großen Rätsel des Lebens ließ er ungetastet.

Christliche Dogmen sind als Triebfedern des Handelns durchweg sgeschlossen. Nur ganz vereinzelte Ausnahmen begegnen, wie im amlet. Die Menschen erscheinen losgelöst von der Autorität der irche und folgen dem eigenen Triebe. Darin erkennen wir den lsschlag der Renaissance. Durch die Entdeckung des «natürhen Menschen» und die Entfesselung aller persönlichen Kräfte r die Bahn für das freie Menschentum gebrochen. Von diesem iste war er ganz erfüllt. Wie seine Helden nach unbeschränkter

Selbstbestimmung ringen, so hat auch er seine Eigenart männlich durchgesetzt und selbst in der Sprache die letzten Möglichkeiten ausgeschöpft.

So steht er vor uns, so zeigt er sich dem inneren Auge. Sein Geist lebt fort in seinen Werken, den äußeren Menschen sahen nur die Zeitgenossen. Kein Künstler hat die Züge des Mannes festgehalten, nur plumpe Hand hat sie vererben wollen. Wir verzichten gerne, da er uns viel geschenkt hat.

Der Shylockvertrag und sein Urbild.

Von

Rudolph Eberstadt.

I.

Die folgenden Darlegungen, die sich auf Shakespeares «Kaufmann von Venedig» beziehen, wollen in keiner Weise die psychologischen Probleme und den sittlichen Gehalt des Stückes behandeln. Wie in dem gewaltigen Drama der hingebenden Freundschaft und des starren Rechtsanspruchs die Ethik verteilt ist, wie die Charaktere zu beurteilen sind, bleibt für uns außer Betracht. Wir wollen vielmehr lediglich die stoffliche Grundlage des Bühnenstücks untersuchen; wir wollen erörtern, wie der Gedanke eines bindenden Vertrages über ein Pfund Menschenfleisch entstanden ist, welchem Rechtskreis er angehört, und wie er endlich Gegenstand der Rechtsprechung und einer Gerichtsverhandlung werden konnte, deren Einzelheiten wir, trotz aller natürlichen Einwendungen, als folgerichtig, realistisch und glaubhaft anerkennen. Es sind im übrigen keine neuen Quellen, die unserer Darstellung zu Grunde liegen; die vorliegende Studie will nur als ein bescheidener Versuch gelten, die stoffliche Entstehung und Technik des Shakespeare'schen Werkes zu betrachten und hierfür einige neue Gesichtspunkte aufzustellen.

Die deutsche wie die englische Shakespeareforschung unterscheiden in dem «Kaufmann» zwei Stoffkreise, für die die Herkunft aus den Quellen nachzuweisen ist — die Kästchenwahl und das Fleischpfandmotiv (casket story and bond story). Der Gedanke der Kästchenwahl hat ursprünglich mit dem Fleischpfandvertrag nichts zu tun; er ist vielmehr einer selbständigen, aber sehr einfachen Erzählung entnommen. Die Kästchenwahl wurde von Shakespeare oder

seinem Vorgänger in die Haupthandlung hinein verflochten und zwar aus ästhetischen Gründen, um nämlich ein älteres, unschönes Motiv zu ersetzen, von dem wir später noch hören werden. Das Kästchenmotiv ist einer genaueren Erläuterung nicht bedürftig und kann für die nächsten Darlegungen außer Betracht bleiben.

Anders das Fleischpfandmotiv, dem unsere Untersuchung eigentlich gelten soll und das wir durchaus nicht als einen einheitlichen Stoff betrachten dürfen. Wollen wir der Entstehung des Stückes nachgehen, so müssen wir vielmehr die Haupthandlung in eine ganze Anzahl von Stoffgebieten zerlegen und eine Reihe von Bestandteilen verschiedenen Ursprungs unterscheiden, die erst allmählich zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefaßt wurden. Der Stoff unseres Dramas scheidet sich bei Shakespeare und seinen älteren Quellen in drei Hauptteile: I. der Fleischpfandvertrag, II. das Liebesmotiv, III. die Urteilsmotive. Ein Vertrag wird geschlossen, bei dem gegen ein Darlehen das Fleisch des Schuldners verpfändet wird (I); das Darlehen wird aufgenommen, um dem Schuldner oder seinem Freunde die Annäherung an die Geliebte zu ermöglichen, und die Geliebte wird selber dann zur Retterin (II); der Schuldschein verfällt und das Urteil muß durch Auslegung des Vertrages ohne Rechtsbeugung gefunden werden (III). Doch diese Motive zeigen wiederum in den Quellen eine verschiedenartige Ausgestaltung. Der Fleischpfandvertrag kann lauten auf ein genau genanntes Gewicht «ohne mehr oder weniger»; oder auf ein unbestimmtes Gewicht. Auch das Liebesmotiv zeigt Abweichungen. Die Urteilsmotive endlich haben sogar eine Dreiteilung aufzuweisen. Die Befriedigung des Gläubigers wird vereitelt: a) durch Anwendung der von dem Gläubiger selbst geforderten Wörtlichkeit der Vertragsauslegung, die ein haarscharfes Einhalten des stipulierten Gewichtes fordert; b) durch den Hinweis, daß der Vertrag nur Fleisch aber kein Blut gewährt; c) durch die Erkenntnis der Unsittlichkeit des Vertrages selber, der die Zerstückelung eines Menschen zum Gegenstand hat. Für Aufbau, Verkettung und Lösung der Handlung ergibt sich danach das folgende Schema:

I. Fleischpfandvertrag { a) genau bestimmtes Gewicht. b) unbestimmtes Gewicht.

II. Liebesmotive

III. Urteilsmotive { a) genaues Gewicht, b) Fleisch, aber kein Blut, c) Unsittlichkeit des Vertrages.

II.

Versuchen wir nun, die hauptsächlichsten Vorgänge der Handlung nach der Gestaltung Shakespeares darzustellen, indem wir die stofflich-technischen Einzelheiten besonders scharf herausheben. Ein reicher aber wagemutiger Kaufmann in Venedig, ein echter Merchant-adventurer, kann seinem bedürftigen Freund nicht mit dem für seine Pläne erforderlichen baren Gelde aushelfen. Er nimmt deshalb ein Darlehen auf unter der Verpflichtung, daß bei nicht pünktlicher Zahlung am Verfalltage der Gläubiger das Recht hat, ein Pfund Fleisch aus dem Körper des Schuldners zu schneiden. Der Vertrag enthält, wie hier schon hervorgehoben sei, kein alternatives Wahlrecht, etwa in dem Sinne, daß der Gläubiger wählen könne zwischen Kapital und Fleischpfand. Sondern in dem Augenblick, in dem der Rückzahlungstermin verstrichen ist, scheidet die Kapitalforderung rechtlich endgültig und vollständig aus, und an ihre Stelle tritt das Recht auf ein Pfund Fleisch. Der Schuldner wird zahlungsunfähig. Der Gläubiger besteht auf seinem Schein und verlangt von dem venezianischen Stadtgericht Vollziehung. Die Rechtsprechung ist die der freien italienischen Städte des Mittelalters.[1]) Die Richter sind die Regenten des Stadtstaates, denen die Gerichtsgewalt zusteht; Stadtrichter ist der Doge, Beisitzer sind die «Magnificos», die Herren des Rats von Venedig. Das Gericht vertritt den Grundsatz, daß im Staatsinteresse keine Beugung des Rechts zulässig ist und daß Verträge streng gehalten werden müssen. Dem Gläubiger ist deshalb die Vollziehung nach dem Wortlaut des Vertrages zu gestatten. Nach Stadtrecht bietet sich kein Ausweg.

Indes bleibt dem Gerichtshof noch ein letztes Mittel. Den Gerichtshöfen jener Zeit steht das Recht zu, einen Berufsjuristen systematischer d. h. römisch-rechtlicher Bildung zuzuziehen. Sein Name im Verfahren der Zeit ist *amicus curiae*[2]); ihm fällt die Aufgabe zu, schwierige Rechtsfragen nach der höchsten Autorität

---

[1]) Jedoch bühnenmäßig vereinfacht und deshalb, wie kaum bemerkt zu werden braucht, nicht vollständig der Venetianischen Gerichtsordnung entsprechend. Vgl. über letztere: Enrico Besta, Gli statuti civili di Venezia, Nuovo Arch. Ven. N. S. I, S. 76; Kretschmayr, Geschichte von Venedig, Leipzig 1905.

[2]) Ich verdanke diese Angabe dem Pandektisten Professor Schneider, vormals in Zürich. Über die Heranziehung von Rechtsgelehrten bei Gerichtsentscheidungen vgl. auch Bartolus a Saxoferrato, Tractatus Do. Alberti de Ramponibus de Consiliis habendis per officiales et assessores, cum additionibus, Werke Bd. V, S. 503 ff.

des an den italienischen Universitäten gelehrten Römischen Rechts zu entscheiden. Von diesem Mittel macht der Doge Gebrauch, und in meisterhaft natürlicher Weise wird der Romanist (römisch-rechtlich geschulter Gelehrter) in die Verhandlung des Stadtgerichts eingeführt. Der Doge hat einen rechtsgelehrten Doktor, den berühmten Bellario aus Padua berufen und ihm zuvor alle Einzelheiten des Rechtsfalles mitgeteilt.[1]) In Vertretung des Bellario erscheint eine nahe Anverwandte, Porzia, unter dem Namen Balthasar, nachdem sie die genaue Meinung des Bellario eingeholt hat und von ihm instruiert worden ist. Der Vorgang ist hier vollständig richtig dargestellt gemäß dem mittelalterlichen Verfahren, wie es sich nach dem Eindringen des Römischen Rechts gestaltet hatte. Nur ein Vertreter der in Italien wiederauferstandenen und des höchsten Ansehens genießenden römischen Rechtswissenschaft konnte in die Verhandlung berufen werden, und der Lehrer des benachbarten Padua, nächst Bologna eine der ältesten Universitäten, kam in erster Reihe in Betracht.

Porzia prüft den Vertrag und erklärt, daß er in der Tat genau nach dem Wortlaut vollzogen werden müsse. Sie ruft die Milde des Shylock an und bietet ihm ein mehrfaches des ursprünglichen Kapitals. Nachdem Shylock jede Geldzahlung abgelehnt hat, spricht Porzia ihm die Vollziehung zu nach dem genauen Wortlaut. Als aber Shylock sich anschickt, das verfallene Pfand zu schneiden, macht ihn Porzia auf die wörtliche Fassung aufmerksam: der Vertrag gewährt Fleisch, aber keinen Tropfen Bluts[2]); und er gestattet ferner nur ein Pfund Fleisch, aber nicht mehr oder weniger. Shylock tritt nunmehr vom Vertrag zurück und erklärt sich bereit, die angebotenen Kapitalbeträge anzunehmen. Dem aber steht, wie Porzia nunmehr einwendet, seine zuvor an Gerichtsstätte ausgesprochene Ablehnung entgegen; auch hier muß der Wortlaut gelten. Die Kapitalzahlung steht nicht mehr in Frage. — Anscheinend ist der Rechtsstreit hier erledigt; jetzt aber gibt ihm Porzia plötzlich eine neue Wendung und allegiert noch Venezianisches Stadtrecht. Nach venezianischem Gesetz hat ein Fremdling — und als solcher gilt der Jude —, der einem Bürger

[1]) Duke: *I may dismiss this court, unless Bellario, a learned doctor, whom I have sent for to determine this, come here to-day* (IV 1, 104 ff.). Brief des Bellario: «*In the instant that your messenger came, in loving visitation was with me a young doctor of Rome: his name is Balthasar. I acquainted him with the cause in controversy between the jew and Antonio the merchant: we turned o'er many books together: he is furnished with my opinion*» (IV 1, 154 ff.).

[2]) *This bond doth give thee here no jot of blood;*
The words expressly are «a pound of flesh».

nach dem Leben trachtet, Leib und Gut verwirkt. Dieser Fall liegt hier vor. Das Gesetz wird sofort angewendet; durch den Spruch des Dogen fällt die eine Hälfte von Shylocks Vermögen an Antonio, die zweite Hälfte bleibt dem Shylock für Lebenszeit, mit einem Erbrecht zugunsten seiner entlaufenen Tochter; er selbst wird der Zwangstaufe unterworfen.

Schon hier grenzen sich deutlich die hauptsächlichen Probleme ab, die wir in der Behandlung des Stoffes und der Technik zu besprechen haben. Ehe wir aber an die einzelnen Gegenstände unserer Untersuchung herantreten, bleibt uns doch eine Frage vorweg zu erörtern. Wir haben zunächst zu fragen, ob eine einheitliche Durchführung der Handlung vorliegt. Der Aufbau ist ohne Zweifel richtig; ist aber auch die Lösung, die drei getrennte Motive zeigt, richtig und aus demselben Geiste heraus gefunden? Porzia ist berufen und instruiert als Romanist; sie kann nur aus Römischem Recht argumentieren. Hiermit steht und fällt die Begründung des Auftretens der Porzia vor Gericht. Aber schon ihr erstes Urteilsmotiv, die Trennung von «Fleisch» und Blut, ist ganz unrömisch. Das Blut ist nach römisch-rechtlichen Begriffen (deren entsprechende Anwendbarkeit wir im Sinne der Dichtung unbedingt bejahen müssen) ein Bestandteil des Fleisches; beide gelten als eine einheitliche Sache. Das Römische Recht hat es sich ganz besonders angelegen sein lassen, das hier vorliegende Verhältnis klarzustellen. Das Fleisch gilt als «Hauptsache»; das Blut ist nur Sachbestandteil, der kein selbständiger Rechtsgegenstand sein kann, sondern das Schicksal der Hauptsache teilt. «Wenn mir die Hauptsache gehört, so zieht sie ihre Bestandteile von selber mit sich», lautet einer der hierher gehörenden Grundsätze des Corpus juris.[1]) Was aber für unseren Fall das wesentliche ist — wir können sogar nachweisen, wie gerade die mittelalterlichen Rechtsgelehrten das hier erörterte Verhältnis beurteilt haben. Der hochangesehene Rechtslehrer Bartolus, den wir als den Zeitgenossen unseres großen Bellario aus Padua zu betrachten haben, hat den vorerwähnten Satz des Corpus juris mit einer Glosse versehen: er entscheidet hierbei kurz und bündig und mit einer Wendung, die geradezu auf unseren Fall gemünzt scheint: «Der Bestandteil hat der Hauptsache zu folgen; und das Flüssige gehört zu dem

---

[1]) Vgl. Regelsberger, Pandekten I, S. 367 und den von ihm zitierten Satz: Mea res per praevalentiam alienam rem trahit meamque efficit. L. 23 § 4 D. de R. V. VI, 1.

Festen, wenn es mit ihm verbunden ist».[1]) — Über die rechtliche Auffassung dieses Punktes besteht also kein Zweifel. Anders verhält es sich vielleicht mit dem von Porzia erst an zweiter Stelle genannten Urteilsmotiv: die aus der Wörtlichkeit hervorgehende Bedingung, das Gewicht genau einzuhalten. Wir wollen dieses Argument genauer festhalten und wir werden wohl später einen Satz, wenn nicht erwiesen römisch-rechtlichen, so doch römischen Ursprungs finden, auf den sich das Urteil gründen kann.

Immerhin bleibt aber das Bedenken, daß nach dem klassischen Römischen Recht, also nach der Richtschnur, die für Bellario-Porzia gelten müßte, der Vertrag über ein Pfund Menschenfleisch ein unsittliches, mithin ein unmögliches Versprechen enthält; daß er also ein *nullius momenti* und schlechthin nichtig wäre. Sollen wir hier annehmen, daß der Dichter die poetische Freiheit soweit getrieben habe, uns zu zwingen, über diesen Einwand hinwegzugehen? Will er uns die Fiktion aufnötigen, dem Römischen Recht sei die Unsittlichkeit solcher Verträge nicht zum Bewußtsein gekommen oder es habe vielleicht niemals Anlaß gehabt, sich mit derartigen Verträgen im besondern zu beschäftigen? Wir wollen auch diese Frage genau im Auge behalten und wollen suchen, ob nicht die römische Überlieferung die Grundlage des Vertrages abgeben kann.[2])

Schließlich aber bleibt noch eine letzte Schwierigkeit. In dem dritten Urteilsmotiv allegiert Porzia plötzlich — venezianisches Stadtrecht. Nach der Vereitelung des Fleischpfandvertrages erklärt Porzia, daß das Gesetz nunmehr noch einen Anspruch an Shylock habe:

---

[1]) «Pars cedit toto et liquidum cedit arido si ei uniatur.» Bartolus ad L. 23 § 4 Dig. de Rei Vindicatione. — Bartolus a Saxoferrato, einer der berühmtesten Kommentatoren des Römischen Rechts, starb 1357; er lebte also während des Zeitabschnitts, in den wir, wie sich später zeigen wird, den Shylockprozeß ansetzen müssen. Aus diesem Grunde habe ich die Ansichten des Bartolus mehrfach zitiert.

[2]) Für den Nichtjuristen darf ich mir vielleicht die Bemerkung gestatten, daß wir hier von drei Perioden des Römischen Rechts zu sprechen haben: 1. das ältere Römische Recht aus der Zeit der Republik; von diesem wird uns späterhin das Beispiel einer Überlieferung begegnen (im Zwölftafelgesetz). 2. Als klassisches Römisches Recht bezeichnet man das Recht aus der Blütezeit der Rechtswissenschaft, die von dem Anfang der Kaiserzeit bis etwa auf Hadrian und Alexander Severus währte. 3. Justinian veranstaltete (533 n. Chr.) eine Rechtssammlung, in die das klassische Recht zum Teil aufgenommen wurde. Dieses Justinianeische Rechtsbuch ist es, das als „Corpus juris" dem mittelalterlichen *Rechtsstudium zugrunde liegt.*

Geschrieben steht im Staatsrecht von Venedig:
Wenn einem Fremdling nachgewiesen wird,
Daß er geheimer oder offener Weise
Dem Leben eines Bürgers nachgestellt,
So fällt die Hälfte seines Guts an den,
Dem er die Unbill angetan; der Rest
Wird Eigentum des Staates; auch das Leben
Des Übeltäters ist verwirkt und liegt
Auf Gnad' und Ungnad' in der Hand des Dogen.
Vor dieser Anklag' stehst du jetzt. (IV 1, 348)[1]

Diese plötzliche Wendung nach dem venezianischen Stadtrecht ist allerdings auffällig. Denn von den örtlichen Sondergesetzen Venedigs kann Bellario, der Romanist und padovanische Universitätslehrer, schwerlich etwas wissen. Der Doge dagegen und seine Beisitzer müssen es kennen. Hier handelt es sich nicht um Interpretation, sondern um die Kenntnis der eigenen örtlichen Satzung; hier konnte Porzia dem venezianischen Gericht nichts Neues sagen.

An dieser wichtigen Stelle der Handlung ergeben sich in der Tat Schwierigkeiten, deren Größe sich am besten in dem scharfen Gegensatz der literarischen Auffassungen zeigt. In der Shakespeareforschung und -literatur gehen die Meinungen gerade mit Bezug auf die Urteilsfällung im «Kaufmann» sehr weit auseinander. Simrock erfaßt den Urteilsspruch im «Kaufmann» geradezu als eine Vergegenständlichung der Entwicklung des Römischen Rechts. In der Entwicklung des Römischen Rechts sind sich, wie Simrock ausführt, zeitlich zwei Interpretationssysteme gefolgt: das ältere System des jus strictum, das nach dem strengen Wortlaut verfährt; das jüngere System der aequitas, das die Gesetze und Verträge nach der Billigkeit auslegt. Das Urteil im «Kaufmann» soll nun den Augenblick des Sieges der aequitas über das jus strictum darstellen. Die Handlung soll zeigen, wie eine sittlich höhere Rechtsauslegung den älteren starren Rechtsanspruch überwindet:

«Hier erst nähern wir uns dem Verständnis der Sage. Sie ist eine rechtshistorische und stellt den Sieg der Aequitas über das Jus strictum, also den wesentlichen Inhalt der ganzen Römischen Rechtsgeschichte dar. . . . Wer mit der Römischen Rechtsgeschichte ein wenig vertraut ist, wird gestehen müssen, daß die Sage den Entwicklungsgang des Römischen Rechts aus dem Gegensatz des strengeren und milderen Prinzips an einem einzelnen Vorgang sehr anschaulich darstellt.»[2]

---

[1]) Die obige Übersetzung versucht den Inhalt der Stelle bei Shakespeare etwas genauer wiederzugeben, als dies in der Schlegel'schen Übersetzung der Fall ist.

[2]) Simrock, Die *Quellen des Shakespeare* I, S. 222f.

Genau die entgegengesetzte Auffassung wird von Rud. Jhering vertreten. Rud. Jhering sieht in dem Urteil schlechthin die Niederlage alles Rechtsgefühls. Wohl sind es Haß und Rachsucht, die Shylock vor Gericht führen; aber die Wahrheit bleibt Wahrheit, auch im Munde des Shylock. Die Sprache, die er führt, ist die, die das verletzte Rechtsgefühl an allen Orten und zu allen Zeiten stets reden wird:

«Ich fordre das Gesetz.» Mit diesen Worten ist die Sache mit einem Male aus einem Rechtsanspruch des Shylock zu einer Frage um das Recht Venedigs geworden. Wie mächtig, wie riesig dehnt sich die Gestalt des Mannes, wenn er diese Worte spricht! Es ist nicht mehr der Jude, der sein Pfund Fleisch verlangt, es ist das Gesetz Venedigs selber, das an die Schranken des Gerichts pocht — denn sein Recht und das Recht Venedigs sind eins; mit seinem Recht stürzt letzteres selber. Und wenn er selber dann zusammenbricht unter der Wucht des Richterspruchs, der durch schnöden Witz sein Recht vereitelt, wenn er, verfolgt von bitterem Hohn, geknickt, gebrochen, mit schlotternden Knien dahinwankt, wer kann sich des Gefühls erwehren, daß mit ihm das Recht Venedigs gebeugt worden ist, daß es nicht der Jude Shylock ist, der von dannen schleicht, sondern die typische Figur des Juden im Mittelalter, jenes Parias der Gesellschaft, der vergebens nach Recht schrie? Die gewaltige Tragik seines Schicksals beruht nicht darauf, daß ihm das Recht versagt wird, sondern darauf, daß er, ein Jude des Mittelalters, den Glauben an das Recht hat — man möchte sagen, gleich, als wäre er ein Christ! — einen felsenfesten Glauben an das Recht, den nichts beirren kann und den der Richter selber nährt; bis dann wie ein Donnerschlag die Katastrophe über ihn hereinbricht, die ihn aus seinem Wahn reißt und ihn belehrt, daß er nichts ist, als der geächtete Jude des Mittelalters, dem man sein Recht gibt, indem man ihn darum betrügt.[1])

Gegen die Jhering'sche Auffassung wendet sich wiederum mit vieler Entschiedenheit Jos. Kohler, der das wider Shylock gerichtete Urteil als eine wahre Erlösung ansieht, als eine Befreiung von einem unerträglichen Albdruck. Kohler nähert sich zugleich der Simrockschen Auffassung, indem er den Urteilsspruch vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte, wenn auch nicht von dem des Römischen Rechts betrachtet:

«Ein welthistorischer Prozeß ist es, den uns der Dichter vor unseren Augen entrollt: es ist der Sieg des geläuterten Rechtsbewußtseins über die finstere Nacht, welche auf den seitherigen Rechtszuständen lastet . . . das Reich Sarastros triumphiert über die Mächte der Nacht.»[2])

Auch hier wird also angenommen, daß wir in der Urteilsfällung die Allegorie eines gewaltigen geschichtlichen Vorgangs zu erblicken haben, indem uns der Dichter im Bühnenspiel der Entwicklung des

---

[1]) Jhering, Der Kampf ums Recht, 15. Aufl., Wien 1903, S. 59.

[2]) Jos. Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz, Würzburg 1883, S. 90.

Rechts aus einem niedrigen zu einem höheren Zustand beiwohnen läßt. In geistvoller Weise bemerkt Kohler hierzu, daß jede Fortentwicklung des Rechts sich auf dem Wege des Shylockurteils vollziehen muß: ein nach dem überlieferten Recht durchaus begründeter Anspruch wird abgewiesen, damit eine höherstehende Rechtsanschauung sich durchsetzen kann. Es ist also gewissermaßen ein Rechtsbruch notwendig, um für ein besseres Recht Raum zu schaffen. —

Man wird im Zweifel sein, ob die drei vorgenannten Auffassungen, so wertvoll sie sind, dem Vorgang entsprechen, den Shakespeare darstellt. Am wenigsten dürfte die Meinung Simrocks Zustimmung verdienen.[1]) Gegenüber der entwicklungsgeschichtlichen Erklärung muß man zunächst fragen, was in aller Welt Shakespeare veranlaßt haben mag, eine Symbolisierung der Römischen Rechtsgeschichte zu schreiben; und wenn dies der Fall, was die Hörer bewegen könnte, einer solchen Abstraktion irgend welche tiefere Teilnahme entgegenzubringen. Schwerlich wird sich der Gedanke an eine derartige Auffassung auch dem bestgebildeten und nachdenklichsten Hörer oder Leser des «Kaufmann» darbieten. Indes hiervon abgesehen, kann von einem Sieg der Aequitas über das Jus strictum, wie Simrock annimmt, kaum die Rede sein. Die Interpretation der Porzia ist vielmehr ganz ebenso jus strictum wie der Anspruch des Shylock; beide halten sich übereinstimmend an den Wortlaut und an nichts weiter. Porzia treibt ganz ebenso Wortklauberei wie Shylock; von aequitas ist in ihrer Vertragsauslegung keine Spur; und Porzia siegt, im Gegenteil, nur dadurch, daß ihre Auslegung noch j u s s t r i c t i u s ist gegenüber der des Shylock. Die Interpretation der Porzia enthält keine Weiterentwicklung des Rechtsgedankens und kein Fortschreiten zu einer höheren Rechtsauffassung. Was aber das abschließende Urteil — drittes Urteilsmotiv — anlangt, so hat es mit der Interpretation und Auffassung überhaupt nichts mehr zu tun. Porzia allegiert ein b e s t e h e n d e s O r t s g e s e t z, das genau auf

[1]) Ein Irrtum Simrocks im gleichen Zusammenhang bedarf der Berichtigung. Simrock sagt a. a. O. S. 215: «Stephen Gosson lobt ein zu seiner Zeit in London gespieltes, in den Motiven mit dem «Kaufmann» übereinstimmendes Stück und vermutet, daß es Shakespeare umgeschrieben oder doch dem seinigen zugrunde gelegt habe.» Hier liegt ein Mißverständnis vor Gosson veröffentlichte sein in Frage stehendes Buch im Jahre 1579, also etwa 16 Jahre vor der Entstehung des Shakespeare'schen «Kaufmann» und konnte demnach die ihm zugeschriebene Vermutung nicht aussprechen. Vielmehr verdanken wir Gosson die kurze, aus wenigen Worten bestehende Angabe über ein älteres Bühnenstück, das die Hauptmotive des «Kaufmann» enthielt; und die Shakespeareforschung (nicht Gosson) vermutet, daß Shakespeare dieses Stück für den *«Kaufmann»* benutzt habe. S. hierüber weiter unten.

den Fall zutrifft; der Doge wendet das Gesetz sofort an. Das Endurteil beruht also lediglich auf der Anwendung geltenden Rechts.

Doch auch die einseitig für Shylock sprechende Meinung Jherings deckt sich kaum mit dem Eindruck, den wir aus dem vielgestalteten Drama haben sollen. Ein Kampf ums Recht im sittlichen Sinne — und darauf kommt es für Jhering an —, ein Untergang eines siegberechtigten Anspruchs, liegt nicht vor. Shylock sollte vom Gericht nicht um sein ursprüngliches Recht verkürzt werden. Er kämpft nicht mehr um sein Recht im sittlichen Sinne, nachdem er das mehrfach angebotene und verdoppelte Kapital zurückgewiesen hatte. Auch das objektive Recht steht ihm nur insofern zur Seite, als der Vertrag streng wörtlich ausgelegt werden soll: und diesen Standpunkt hält der Gerichtshof fest. Gerade um die wörtliche Auslegung und um nichts anderes dreht sich die Verhandlung, die mit der gerichtlichen Anerkennung der Klagbarkeit des Schuldscheins keineswegs abgeschlossen sein sollte. Von den Einwendungen, die gegen Jherings Auffassung des Urteilsspruchs als solchen vorzubringen sind, wird weiterhin die Rede sein. — Auch die Annahme sinnbildlicher Gedanken aus der Rechtsgeschichte gemäß der erweiterten Fassung von Kohler scheint mir nicht die Erklärung der Handlung zu geben.

Der wesentliche Einwand gegen die vorgenannten Auffassungen scheint mir indes darin zu liegen, daß sie das Urteil nur als G a n z e s betrachten. Dies ist wohl der Grundfehler und in ihm mag die letzte Ursache des Widerstreits der Meinungen liegen. Das Urteil ist aber durchaus kein einheitliches: sondern es handelt sich, wie oben bemerkt, um drei getrennte Motive, die verschiedenen Gebieten angehören und von denen das dritte die ganze Handlung umwerfen würde, wenn wir es an die erste Stelle rücken. Fassen wir nun dieses d r i t t e Urteilsmotiv, die Heranziehung des venezianischen Ortsgesetzes, genauer ins Auge. War denn diese dritte Lösung überhaupt notwendig? Konnte die Handlung nicht schließen nach der zweiten Abweisung, die bereits die Vollziehung des Vertrages vereitelt? Weshalb handelte Shakespeare nach dem Grundsatze: aller guten Dinge sind drei? — In der Tat, wir werden sehen, daß in der Hauptquelle des «Kaufmanns von Venedig» die gerichtliche Verhandlung schon nach dem zweiten Urteilsmotiv schließt; der Gläubiger zerreißt hier den wertlos gewordenen Schuldschein und verläßt voll Wut die Gerichtsstätte. Ohne Zweifel hatte Shakespeare gewichtige, künstlerische Gründe, als er dem bereits gegebenen Abschluß noch ein drittes Motiv hinzufügte. Es genügte Shakespeare *offenbar n i c h t*, das Recht nur durch die Interpretationskunst des

jus strictum siegen zu lassen. Shakespeare wollte vielmehr dem Hörer noch die Sicherheit geben, daß das geltende Recht die Unsittlichkeit eines Vertrages erkennt, der das Leben eines Bürgers bedroht. Das bestehende Recht verbietet es, den Leib eines Bürgers zu zerstückeln, auch wenn die Befugnis dazu durch Vertrag gegeben wäre. Somit hätten wir schließlich noch zu untersuchen, ob es sich bei dem dritten Urteilsmotiv um eine freie Hinzudichtung Shakespeares handelt, die in den älteren Quellen keinen Anhalt findet; oder ob vielleicht auch der Gedanke des Abschlusses durch geltendes Recht in der älteren Gestaltung des Stoffes selbst enthalten ist. —

Gegenüber den zahlreichen Fragen können wir uns Klarheit nur aus zwei Richtungen beschaffen; es sind die Gebiete der quellengeschichtlichen und der rechtstechnischen Untersuchung. Der Stoff der vielverschlungenen Handlung kann nicht der Phantasie eines Einzelnen entsprungen sein. Vor allem aber kann der Dichter den mit der größten juristischen Feinheit ausgestatteten Rechtsfall nicht schlechthin erfunden haben, wie etwa einen Vertrag über die Backzähne des Chalifen. Hier müssen wir sichere Grundlagen haben, auf deren Boden die Handlung in künstlerischer Wahrheit und ihre Erklärung in sich selber tragend, vor sich gehen kann.

III.

Am Ausgangspunkt unserer Untersuchung wollen wir uns zunächst die hohe Vollendung des Shakespeare'schen Kaufmanns gegenwärtig halten. Die Charaktere sind geformt durch eine Mischung, wie nur eine Meisterhand sie zu schaffen vermag; es ist die Verbindung von allgemein-menschlichen und von scharf individualisierten Zügen. Antonio zeigt alle Eigenschaften seiner Umwelt, ihren allgemeinen Gedankenkreis, ihre gemeingültigen Anschauungen. Er ist der Typus des großen Handelsherrn, des spekulierenden, unternehmenden Warenkaufmanns einer Seehandelsstadt. Trotzdem ist er eine eigentümliche, auf das genaueste gezeichnete Persönlichkeit. Ebenso ist sein Gegenstück Shylock zunächst die Verkörperung seiner jüdischen Umwelt und nur ein Typus des Geldkaufmanns. Er ist der Vertreter einer verfolgten, unterdrückten Rasse, der alle seine Empfindungen und Handlungen aus dem allgemeinen Schicksal des entrechteten und doch auserwählten Judentums erklärt. Trotzdem ist Shylock wiederum einzigartig als individualisierte Charakterschöpfung.

Der höchste poetische Reiz der Erfindung bietet sich im Liebesmotiv; und doch ist gerade dieses durch strengste Natürlichkeit ver-

flochten mit der Haupthandlung. Von allen Vorgängen des Stückes erscheint mir das Auftreten der Porzia im Gerichtssaal auf das sorgfältigste begründet. Die Entscheidung endlich beruht auf drei genau getrennten Urteilsmotiven, die in ihrer Vereinigung die Vereitelung des Vertrages bewirken. Wir dürfen nicht erwarten, müssen vielmehr von vornherein darauf verzichten, für ein so überreich ausgestattetes Werk einen einheitlichen Ursprung zu finden.

Doch auch eine wesentliche Einschränkung haben wir unserer Erörterung vorauszuschicken. Wir wollen nicht untersuchen, wo etwa in den Dichtungen der Völker ähnliche Gedanken wie im «Kaufmann» nachweisbar sind und wie sie in Wanderungen ihren Weg von Land zu Land gefunden haben. Für uns kommen vielmehr nur diejenigen Überlieferungen in Betracht, denen auf die hier wiedergegebene eigentümliche Gestaltung unseres Stoffes eine unmittelbare Einwirkung zukommt; und wir müssen uns an dem Hinweis genügen lassen, daß die ursprüngliche Erfindung des Stoffes sicherlich in orientalischen Dichtungen zu suchen ist.[1]) —

Die erste Erzählung, in der unser Stoff die Umrisse der später herausgearbeiteten Form aufweist, ist enthalten in den Gesta Romanorum, eine im Mittelalter vielverbreitete Sammlung von Geschichten, Fabeln, Erzählungen aus dem 13. Jahrhundert; die einzelnen Handschriften sind in ihrem Bestande verschieden zusammengesetzt.[2])

Ein Ritter liebt die Tochter des römischen Kaisers, die gegen 1000 Mark Silbers einwilligt, den Freier zu empfangen, unter der Bedingung, daß er bis zum folgenden Morgen ihre Liebe gewinne. Der Ritter wird aufgenommen, verfällt aber sofort in einen tiefen Schlaf, aus dem er erst am hellen Tage erwacht. Er bittet um eine zweite Gelegenheit, die ihm gegen die gleiche Summe wiederum gewährt wird. Der Verlauf ist der gleiche. Von Liebe entbrannt beschafft sich der Ritter zum dritten Male 1000 Mark Silbers, die er jetzt aber von einem Kaufmann borgen muß. Das Darlehen wird gegeben unter der Bedingung, daß bei nicht pünktlicher

---

[1]) Vgl. Theodor Benfey, Pantschatantra, Leipzig 1859, I, S. 391ff.; Krumbacher, Byzantinische Literatur, 2. Aufl., S. 892ff.; Dunlop, History of Prose Fiction, 2. Aufl., herg. von Wilson, London 1896, II. Bd., S. 9 u. 162 (nach freundlicher Mitteilung des Herrn Professor Max Förster). — Ich möchte an dieser Stelle die angenehme Pflicht erfüllen, Herren Professor Alois Brandl und Max Förster für die eingehende Beratung und die überaus wertvolle Förderung, die sie mir bei meiner Arbeit zuteil werden ließen, den herzlichsten Dank auszusprechen.

[2]) Gesta Romanorum, Ausgabe Oesterley, Berlin 1872, S. 603 f. Englische Ausgabe mit Einleitung von Sidney J. H. Herrtage, Early Engl. Text Society, Bd. 33, London 1879; vgl. ten Brink, Geschichte der englischen Literatur, II. Aufl., Straßburg 1899, I., S. 307, R. S. D. Anders, Shakespeare's Books, Schriften der *Deutschen* Shakespeare-Gesellschaft, Bd. I., Berlin 1904, S. 120 u. 144.

Rückzahlung der Gläubiger bedingungslos und beliebig viel Fleisch bis zum Gewicht des entliehenen Geldes aus dem Körper des Schuldners schneiden dürfe. Bevor aber der Ritter sich diesmal zur Kaiserstochter begibt, geht er zu einem Weisen und trägt diesem sein Mißgeschick vor. Der Meister antwortet: im Bett deiner Dame liegt ein Zauberbrief verborgen; diesen ergreife und wirf ihn weit hinweg. Der Ritter handelt nach diesem Rat; der Zauber wird gebrochen. Die Dame aber gewinnt den Ritter von Herzen lieb und läßt ihn viele Tage nicht von sich. Eines Morgens erinnert sich der Ritter mit Schrecken des Schuldscheins, der inzwischen verfallen ist. Die Dame fragt nach der Ursache der plötzlichen Traurigkeit des Geliebten, erfährt den Zusammenhang und entläßt den Ritter zur Einlösung der Schuld. Sie selbst aber folgt ihm nach, nachdem sie Mannskleider angelegt und sich durch allerlei Mittel unkenntlich gemacht hat.

Der Kaufmann verweigert jetzt die Annahme des Geldes, da die Frist verstrichen ist; er besteht auf seinem Schein und läßt den Ritter vor den Richter bringen. Dort erscheint die Dame als Mann gekleidet und erklärt dem Richter, daß sie gekommen sei, um dem Ritter zu helfen und sein Leben zu retten. Darauf erwidert der Richter: «Das ist unmöglich. Denn das Gesetz unseres Landes befiehlt: wie einer sich aus freien Stücken verpflichtet hat, also soll ihm ohne Weigerung das Recht gesprochen werden.[1]) Darum muß der Ritter sterben, nach dem Wortlaut des Vertrages.» Die Dame erklärt nun den Schein für richtig und befiehlt dem Ritter, sich zu entblößen; im letzten Augenblick aber gebietet sie Einhalt und warnt den Kaufmann: der Ritter hat dir wohl sein Fleisch verpfändet, das darfst du schneiden; aber im Vertrag steht nichts von Blut. Hüte dich, daß du nicht einen Tropfen Blut vergießest. Denn das Gesetz sagt: wer eines andern Blut vergießt, dessen Blut soll für jenen wieder vergossen werden. Der Kaufmann ist jetzt bereit, sich mit seinem Gelde zufrieden zu geben, aber die verkleidete Dame sagt: Du hast es zurückgewiesen, dir bleibt nur die Erfüllung des Vertrages oder nichts. Nachdem der Ritter befreit ist, gibt sich ihm seine Dame zu erkennen.

Die Erzählung enthält die Motive Ib, II und IIIb unserer Handlung, nämlich den Fleischpfandvertrag mit unbestimmtem Gewicht, das Liebesmotiv und eines der Urteilsmotive, Fleisch aber kein Blut. Der Stoff ist noch weit entfernt von der späteren Gestaltung; um so bemerkenswerter ist, daß schon hier mit aller Deutlichkeit der römische und der römisch-rechtliche Ursprung des Vorgangs betont wird. Die Handlung selbst ist nach Rom verlegt; außerdem aber wird an zwei Stellen noch besonders hervorgehoben, daß das Römische Recht die Grundlage des Vertrages und der Vertragsauslegung bildet. Ohne Zweifel entstammt die mittelalterliche Erzählung der Berührung mit dem Römischen Recht, und eine römische Rechtsvorschrift oder Rechtssitte hat die Abfassung beeinflußt. Die Entscheidung des Rechtsstreits aber ist wiederum ganz unrömisch.

---

[1]) Lex hujus regni dictat, quod sicut homo se voluntarie obligaverit, sic sine contradiccione judicium recipiat. Oesterley a. a. O., S. 605, Z. 14 und 26; vgl. Early English Text Society, Bd. 33, S. 162.

Die Lösung «Fleisch aber kein Blut» liegt der römisch-rechtlichen Auffassung gänzlich fern; sie weist vielmehr auf einen andern Gedankenkreis; sie ist als echt scholastisch zu bezeichnen. Das Urteilsmotiv der Gesta entspricht durchaus der Denkrichtung der scholastischen Zeit, in der man sich über die Definition des Begriffs «Mensch» herumstritt, wobei ernstlich die Frage aufgeworfen und erörtert wurde: «ob ein Mensch, dem das Stück eines Fingernagels fehlt, begrifflich noch als Mensch gelten könne;» denn der Begriff des Menschen schließt zweifelsohne den Fingernagel mit ein und ist also beim Fehlen eines Teils nicht mehr als vollständig anzusehen. Es war die Zeit, in der man heftig und allgemein über das Verhältnis zwischen Wort, Begriff und Wirklichkeit stritt: und dieser Denkrichtung ist allerdings die in den «Gesta» gegebene Lösung ebenso genau angemessen, wie sie der römisch-rechtlichen Denkweise fern liegt. — Auch die Heranziehung des Wortes: wer Blut vergießt, des Blut soll wieder vergossen werden — weist auf die scholastisch-kirchliche Schulung des Verfassers hin; vgl. die Stelle 1. Mos. 9. 6.

Wir gelangen demnach zu dem Ergebnis, daß die Anregung und die sachliche Grundlage zu der Erzählung der Gesta dem Römischen Recht entstammen; die Abfassung und Lösung in dieser ersten Formulierung unseres Stoffes gehören dagegen der mittelalterlichen Scholastik an. — Es sei noch bemerkt, daß die in England während des 16. Jahrhunderts veröffentlichten zahlreichen Ausgaben der Gesta Romanorum zwar die Erzählung der Kästchenwahl, nicht aber den Fleischpfandvertrag enthalten, so daß die Gesta noch nicht als die unmittelbare Quelle des «Kaufmann von Venedig» gelten können.[1])

In einer zweiten Gestaltung begegnet uns der Fleischpfandvertrag in religiösen Dichtungen des Mittelalters, den Legenden vom heiligen Kreuz und dem Cursor mundi.[2]) Der Vorgang spielt in Jerusalem und ist in Verbindung gebracht mit der Wiederauffindung des heiligen Kreuzes. Ein christlicher Goldschmied hat von einem Juden Geld geborgt, unter der Bedingung, daß bei nicht pünktlicher Rückzahlung des Geldes das entsprechende Gewicht in Fleisch aus dem Körper des Goldschmieds geschnitten werden solle. Der Goldschmied kann nicht zahlen und wird von dem Juden vor Gericht gebracht. Die Richter sind Benciras und Ansieris, zwei vertraute Boten Konstantins des Großen, die dieser aus Rom gesendet hatte, um seine Mutter

[1]) Furness, Ed. of Shakespeare Bd. VII, S. 305.

[2]) Miss Toulmin Smith, The Bond Story, in den Transactions of the New Shakspere Society, Serie I, London 1875, S. 181f.

Helena zu ermahnen, daß sie nach dem heiligen Kreuz suchen möge. Die Richter geben ihr Urteil ab: Der Gläubiger dürfe Fleisch nehmen, aber keinen Tropfen Blut. Der Goldschmied ist befreit. Als aber die Kaiserin von der Sache hört, befiehlt sie, dem Juden sein Hab und Gut wegzunehmen und ihm die Zunge auszuschneiden. Um dieser Strafe zu entgehen, erbietet sich der Jude, gegen Zusicherung voller Begnadigung den Ort zu nennen, wo das heilige Kreuz vergraben liegt.

Die Erzählung enthält gleich der vorigen die Motive Ib und IIIb. Das Liebesmotiv fehlt dagegen ganz. Andererseits ist der Gegensatz zwischen Jude und Christ eingeführt. Bemerkenswert ist noch, daß der Jude bei der Urteilsverkündigung in die Worte ausbricht:

Fordone ye have me with your dome,
That ye *Romans* brought from *Rome*.[1])

Durch die Herkunft der Richter und die Rechtsprechung wird also auch hier der Ursprung des Stoffes aus dem Römischen Recht gekennzeichnet.

Die vorerwähnten Erzählungen waren während des 13. und 14. Jahrhunderts in Handschriften von verschiedenartiger Zusammenstellung in lateinischer Sprache und in nationalen Übersetzungen allgemein verbreitet. Der gleiche Stoff findet sich in anderen Sammlungen, unter denen noch die französische Dolopathos-Bearbeitung von Herbert (1210), erwähnt sei.[2]) Die Handlung im französischen Dolopathos stimmt — von der örtlichen Färbung abgesehen — im wesentlichen mit der der Gesta Romanorum überein. Der Ritter hat für das Gewicht des etwa nicht zurückgezahlten Geldes sein Fleisch verpfändet. Bei der Gerichtsverhandlung läßt seine verkleidete Dame ein weißes Tuch ausbreiten und warnt den Gläubiger (der hier ein persönlicher Feind des Ritters ist), daß er nur genau nehme, was ihm nach seinem Recht zusteht, und also keinen Tropfen Blut auf das Tuch fallen lasse; sonst sei er selber dem Tode verfallen.[3]) — Ein näheres Eingehen auf die einzelnen Fassungen ist nicht erforderlich, nach-

---

[1]) Miss Toulmin Smith, a. a. O. S. 185: Early English Text Society Bd. 66, S. 1229; andere Lesart «and that make ye Romains of Rome» ebenda Bd. 45, S. 111.

[2]) Li Romans de Dolopathos ed. Brunet und Montaiglon. Paris 1856. Vgl. Gröber, Grundriß der roman. Philologie II 1, S. 608f.

[3]) Et alast tot delivremant
Prendre de lui tot son droit pois;
Mes n'an presist vaillant I pois
Ne plus ne mains, se son droit non;
Tot son droit praigne par raison,

dem wir im obigen die beiden Grundformen, d. h. die mit und die ohne das Liebesmotiv, genauer besprochen haben.

Die nächste Gestaltung unseres Stoffes bietet uns eine italienische Sammlung von Erzählungen, il Pecorone genannt, deren Verfasser ein Florentinischer Notar mit Namen Ser Giovanni ist. Die vierte Novelle der um 1378 geschriebenen Sammlung behandelt unsere Erzählung. Aber der Abstand gegen die voraufgehenden Darstellungen ist ein ganz gewaltiger. Der Stoff erscheint jetzt mit einem Mal zu einer packenden Handlung geformt und Charaktere von scharfer Prägung sind herausgearbeitet.

Gianetto, der jüngte von drei Söhnen eines florentinischen Kaufmanns, wird von seinem sterbenden Vater an einen lieben Freund namens Ansaldo empfohlen, den angesehensten Kaufmann in Venedig. Gianetto begibt sich, als der Vater die Augen geschlossen hat, nach Venedig; er wird von Ansaldo freudig aufgenommen und wie ein Sohn behandelt. Freunde bereden den Gianetto, an einer Handelsfahrt nach Alexandria teilzunehmen. Ansaldò richtet ihm ein Schiff aus, reich beladen mit Handelsware. Unterwegs gewahrt Gianetto einen schönen Hafen. Der Kapitän sagt ihm: «Das ist Belmont. Die Herrin des Landes ist ein wunderschönes Weib. Aber durch ihr Gesetz hat sie schon viele Männer zugrunde gerichtet. Jeder Edle darf ihr nämlich als Freier nahen, unter der Bedingung, während der Nacht ihre Liebe zu gewinnen. Vermag er es nicht bis zum Morgen, so ist sein Hab und Gut der Fürstin verfallen.» Gianetto befiehlt anzulegen. Er gewinnt rasch die Gunst des ganzen Hofes in Belmont. Der Tag vergeht in Festlichkeiten. Abends folgt Gianetto der Fürstin, die ihm die Bedingung seiner Aufnahme nennt. Beim Eintritt ins Schlafgemach wird ihm von zwei Jungfrauen Gebäck und Wein gereicht. Gianetto trinkt; in demselben Augenblick verfällt er in einen tiefen Schlaf und schläft bis zum andern Morgen. Er hat sein Glück versäumt, die Brautnacht verschlafen. Traurig kehrt er nach Venedig zurück; dort gibt er vor, Schiffbruch erlitten zu haben und beredet den Ansaldo, ein zweites Schiff auszurichten. Mit dem neuen, reich beladenen Schiff segelt er wiederum nach Belmont, um die gleiche

---

Et bien praigne garde a ses mains
Qu'il n'en praigne ne plus ne mains
Que tant com li vallès li doit;
Car se li sans el drap paroit,
Ne tant com une goute monte,
Le mal et li duelz et la honte
Sor l'eschacier repaireroit.

Gorra, studi di critica letteraria, Bologna 1892, nimmt an, daß der gleich zu erwähnende Ser Giovanni den Dolopathos für seine Novelle benutzt habe. Die Annahme mag zutreffen; doch ist gerade die Gestaltung der handelnden Personen — insbesondere die des Vertragsgegners, der in einem älteren Streit von dem Ritter zum Krüppel geschlagen worden war und dann noch wegen der durch den Fleischpfandvertrag versuchten Rache um Verzeihung bittet — so verschieden, daß wohl die Gesta als Hauptquelle anzusehen sind.

Erfahrung zu machen wie bei der ersten Landung. Doch die Liebe Gianettos zu der schönen Fürstin wird noch stärker. Ansaldo will seinem Liebling, der durch eine dritte Handelsfahrt alles gutzumachen verspricht, zum dritten Mal ein Schiff ausrüsten; aber jetzt fehlt ihm das notwendige Geld. Er wendet sich an einen Juden in Mestre und borgt von ihm 10000 Dukaten unter der Bedingung: das Geld ist pünktlich am Tage Johannes des Täufers zurückzuzahlen; wird der Tag nicht eingehalten, so steht dem Gläubiger zu, ein Pfund Fleisch dem Ansaldo vom Leibe zu schneiden. Gianetto segelt ab nach Belmont. Er wird wiederum auf das freundlichste aufgenommen und zeichnet sich im heißen Turnierspiel vor allen Rittern aus. Als er aber diesmal am Abend das Schlafgemach der Herrin betritt, flüstert ihm eine der Jungfrauen zu: trinke keinen Tropfen. Gianetto versteht die Warnung, und als die Fürstin ihm zuspricht, sich zu erquicken, verschüttet er heimlich den dargebotenen Wein. Nun bleibt Gianetto wach; er gewinnt die Liebe der Fürstin und mit großen Festlichkeiten wird die Hochzeit des schönen Paares gefeiert.

Im Liebesrausch vergißt Gianetto die Rückkehr, bis ihm eines Morgens der Festschmuck der Stadt und der Kirchen zeigt, daß Johannistag angebrochen ist. Die Fürstin bemerkt die plötzliche Trauer des Gatten und erfährt auf ihre Fragen alle Einzelheiten des Vertrags. Sie schickt ihren Gatten sofort nach Venedig zum Rückkauf des Schuldscheins. Sie selbst aber folgt heimlich nach, nachdem sie die Verkleidung eines gelehrten Doktors angelegt und ihr Gesicht durch Kräutersäfte unkenntlich gemacht hat.

Inzwischen hat der Jude den Ansaldo gefangen setzen lassen. Als die verkleidete Fürstin ankommt, läßt sie in der Stadt ausrufen, daß sie erbötig sei, die schwierigsten Rechtsfälle zu entscheiden; wer eine Sache habe, möge zu ihr kommen. Gianetto veranlaßt den Juden, gemeinsam mit ihm zu dem fremden Rechtsgelehrten zu gehen. Die Fürstin bietet 100000 Dukaten für die Auslösung des Schuldscheins; der Jude verweigert die Annahme des Geldes und besteht auf seinem Schein. Die Parteien begeben sich nunmehr an die Gerichtsstätte. Dort befiehlt die Fürstin dem Juden, laut Schuldschein ein Pfund Fleisch aus der Brust des Ansaldo zu schneiden. Im letzten Augenblick aber warnt sie den Juden: Halte dich genau an deinen Schein; haarscharf ein Pfund, nicht mehr noch weniger darfst du schneiden. Darauf läßt sie den Henker kommen mit dem Fallbeil und spricht zu dem Juden: Keinen Tropfen Blut darfst du nehmen, sonst wirst du selber sogleich geköpft. Der Jude will jetzt das Geld nehmen, aber die Fürstin erklärt: Du hast es vor Zeugen zurückgewiesen; das Wort gilt. Schneide nur das Fleisch ab, genau wie dein Schein es vorschreibt. Der Jude sieht, daß seine Sache verloren ist. In Wut zerreißt er den Schein und verläßt die Gerichtsstätte. Die Fürstin lehnt die angebotene Belohnung ab und erbittet sich nur Gianettos Ehering, den er ihr nach anfänglichem Widerstreben aushändigt. Nach der Rückkehr des Paares nach Belmont erfolgt die Aufklärung.

Hier haben wir nun weit mehr als in den früheren Erzählungen. Der Fleischpfandvertrag lautet jetzt auf ein bestimmtes Gewicht, ein Certum, nicht mehr auf eine beliebige oder unbestimmte Menge (Motiv Ia.) Auch die Personen und die Örtlichkeit sind festgelegt: Vertragsgegner sind der Königliche Kaufmann und der Jude. Das Liebesmotiv ist gegeben (Motiv II). Der Wohnsitz der Fürstin ist

Belmont, wie in dem Shakespeare'schen Drama. Für das Urteil endlich werden jetzt zwei Gründe vorgebracht: an die erste Stelle rückt, der neuen Fassung des Vertrages entsprechend, die Forderung des genauen Gewichts (Motiv IIa); ergänzend folgt dann erst die Vorschrift Fleisch, aber kein Blut (IIb). Offenbar hat der Verfasser die vielverbreiteten älteren Gestaltungen des Stoffes, die der Gesta Romanorum oder andere, genau gekannt und verwendet. Aber schon nach der stofflichen Seite sind diese Vorbilder nicht mehr ausreichend; denn der Pecorone enthält inhaltlich viel mehr als diese einfachen Erzählungen.

Vor allem ist die Handlung technisch jetzt auf eine ganz andere Stufe gehoben. Ser Giovanni hat den Vorgang in die juristische Sphäre verlegt. Aus dem Schattenspiel des Märchens hat er die Handlung in die Wirklichkeit gebracht, anstelle von Schemen hat er leibhaftige Charaktere geschaffen. Jetzt ist erst die Möglichkeit des späteren Aufbaus des gewaltigen, realistischen, menschlichen Dramas gegeben. Es ist juristische Luft, die die Novelle des Ser Giovanni durchzieht. Scharf umgrenzt sind die Grundlagen des Vertrages. Daß es hier auf die Wörtlichkeit ankommt, können wir glauben. Der Urteilsgrund wird ein ganz anderer, ein logischer: wenn der Wucherer auf dem Grundsatz der wörtlichen Vertragstreue besteht, gut: dann muß er konsequent durchgeführt werden. Nun heißt es, wortgetreu auslegen, auch zum Schaden des Wucherers. Wie der Verfalltag, die Frist, der Anspruch haarscharf einzuhalten waren, so auch die Leistung — nicht mehr, nicht weniger.

IV.

Die äußere Formung des Stoffes wäre hiermit wohl gegeben. Aber es fehlt uns jetzt noch die Grundlage, der Rechtszustand, der den tragenden Boden für die Handlung abgeben kann. Wir wollen das Rechtssystem kennen, das solche Verträge, sei es auch nur in poetischer Fiktion, zuläßt und das zugleich die charakteristischen Verknüpfungen und Lösungen unserer Erzählung ermöglicht. Wohl finden wir im Gebiete des deutschen Rechts Überlieferungen von Verträgen, in denen der Schuldner Leib und Leben verpfändet und verspielt.[1]) Aber sie sind in unseren Stoff nicht einzufügen; denn sie enthalten in keiner Weise die eigentümlichen Voraussetzungen unserer Handlung, die sich in geschlossener Weise fortsetzen müssen vom

[1]) Vgl. Heusler, Institution des deutschen Privatrechts, Leipzig 1885, Bd. I, S. 103.

Eingehen des Vertrags bis zur Einführung des interpretierenden Rechtsgelehrten. Es ist vielmehr kein Zweifel, in welchem Kreise wir das Fehlende zu suchen haben.

Der rechtskundige Notar Ser Giovanni hat außer den sicher verwendeten zuvor erwähnten mittelalterlichen Erzählungen und Fabeln noch eine zweite Quelle rein juristischen Charakters und römischen Ursprungs benutzt. Als solche dürfen wir die Schriften des Gellius bezeichnen. Gellius (geb. um 130 n. Chr.) schildert in einer den Juristen von Altersher geläufigen Stelle seiner Noctes Atticae ein Zwiegespräch zwischen einem Rechtsgelehrten und einem Philosophen, die über Wert und Unwert des ehrwürdigsten römischen Gesetzes, des Zwölftafelgesetzes (aufgestellt 449 v. Chr.), streiten. Der Verfechter des alten Gesetzes zitiert nun auf das ausführlichste die Vorschriften des Verfahrens gegenüber den Schuldnern. Es wird als ein hartes und grausames Recht dargestellt. Der Gläubiger durfte den verurteilten Schuldner in Haft legen und fesseln. Eine Frist von 30 Tagen war gegeben, innerhalb deren die Parteien durch Zahlung oder Vergleich zu einer Einigung kommen konnten. Kam kein Vergleich zustande, so blieb noch eine letzte Frist von abermals 30 Tagen, während deren der Schuldner dreimal, jeweils an dem Markttage, vor Gericht geführt wurde. Die Schuldsumme wurde öffentlich ausgerufen, um Freunde zur Auslösung zu bewegen.[1]) Wurde jetzt aber keine Zahlung geleistet, so war, wie Gellius sagt, die Person des Schuldners den Gläubigern preisgegeben; sie durften ihn zerstückeln. Das Zwölftafelgesetz bestimmt: *Tertiis nundinis in partes secanto;* und dieser Bestimmung folgt noch der zweite Satz: *si plus minusve secuerunt, se fraude esto.*

Hier haben wir nun, wenn wir der Darstellung des Gellius folgen, die Rechtsordnung, die die Zerstückelung des zahlungsunfähigen Schuldners gestattet.[2]) Aber wir haben hier ferner — was mir noch wichtiger erscheint als die allgemeine Rechtsvorschrift — die merkwürdige Bestimmung des *plus minusve*, d. h. den klaren Hinweis auf «mehr oder weniger als dem Gläubiger zukommt». Damit würde das Urbild des Shylockvertrages gegeben sein; aber allerdings noch unter einer Voraussetzung: Ser Giovanni müßte — sei es unabsicht-

---

[1]) Gellius, Noctes Atticae XX, 1. 42—49; Huschke, Nexum S. 84; Puchta, Institutionen, § 179. Wegen der bestrittenen Auslegung der Fristen von 30 und 60 Tagen vgl. Kleineidam, Die Personalexekution der Zwölftafeln, Breslau 1904, S. 216 f.

[2]) Die Parallele zwischen dem Zwölftafelgesetz und dem «Kaufmann» ist schon häufig gezogen worden, so von *Simrock*, Jhering, Kohler u. a.

lich oder absichtlich — die Worte *se fraude esto* falsch gelesen haben. «*Se*» in unserer Stelle ist archaisch und bedeutet *sine; se fraude* heißt also *sine fraude.* Aus einem dreifachen Grunde dürfen wir annehmen, daß Ser Giovanni mit oder ohne Willen darüber hinweggesehen hat. Wer jemals mit dem Urkundenwesen des 14. Jahrhunderts zu tun hatte und das barbarische Latein jener Zeit kennt, wird zunächst unschwer annehmen, daß der Notar in der klassischen und gar noch in der altlateinischen Grammatik nicht allzu fest beschlagen war. Aber wenn selbst der Notar ein genügend gebildeter Lateiner war, der Novellist in ihm hat sich den trefflichen Stoff nicht entgehen lassen, der sich sofort von selber bot als für den Ablativ der Dativ gesetzt wurde. Jetzt durfte er die Stelle lesen: «wenn der Gläubiger mehr oder weniger schneidet als gerade den ihm zukommenden Teil, so soll es ihm selber als Betrug gelten.»[1])

Zwingend aber wird unsere Annahme, daß Ser Giovanni die Stelle, ohne oder mit Willen, falsch gelesen hat, durch ein zweites Moment: es ist der plötzliche Gegensatz in der Gestaltung des Stoffes zwischen dem Pecorone und seinen Vorgängern. In den älteren Erzählungen hat der Gläubiger ein unbestimmtes, beliebiges oder dem Darlehen gemäßes Recht des Fleischschneidens. Gewiß; denn so entspricht es der richtigen Lesung des Zwölftafelgesetzes. Die älteren Erzähler waren eben Kleriker, schriftstellernde Mönche, die die Stelle richtig lesen konnten oder eine richtige Überlieferung besaßen. Für sie war dann auch die gegebene Lösung die scholastische, die mit dem Begriff «Fleisch» spielt, dadurch aber rettungslos aus dem Römischen Recht herausfällt. — Anders im Pecorone, wo mit einem Male die entgegengesetzte Fassung auftritt, die wieder nur auf der entgegengesetzten Lesart beruhen kann. Ser Giovanni setzt in den Vertrag ein Certum, das er dann zum certissimum steigert. Das konnte er nur, indem er infolge seiner Lesart annahm, daß das Römische Recht selber ein «mehr oder weniger» verbietet.

Man beachte nun aber weiter, wie der Vertrag selbst und auch seine Lösung sich jetzt mit einem Male ändern. Die veränderte Lesart bietet zunächst die einzige Möglichkeit, in die Konstruktion des Shylockvertrages die unentbehrlichen und in allen andern Quellen fehlenden Bestandteile hineinzubringen: das vom Gesetz zugelassene Recht des Fleisch-

---

[1]) D. h. also *(sibi) fraudi esto.* Die beiden Ausdrücke «*fraudi esto*» bezw. *sine fraude esto* sind formelhafte Wendungen des Römischen Rechts.

schneidens und die darin zugleich enthaltene Auflösung des Vertrags, weil eben die Bedingung des *plus minusve* unerfüllbar ist. Die auf die Spitze getriebene Wörtlichkeit der Auslegung paßt jetzt ferner vortrefflich in die von der Dichtung gewollten Voraussetzungen und läßt das ganze Rechtsgeschäft glaubhaft erscheinen. Zugleich aber hat Ser Giovanni hiermit das erreicht, was für seine und Shakespeares Technik unbedingt notwendig ist: der Fall ist in die Sphäre des Römischen Rechts hineingeschoben, und ein Romanist kann nun zutreffender Weise als Interpretator in die mittelalterliche Gerichtsverhandlung berufen werden.

Auch die Streitigkeiten in der Literatur finden auf diese Weise ihre Erledigung. In der Erklärung der Rechtsgrundlagen unserer Dichtung kommt die literarische Kritik zu keinem befriedigenden Ergebnis und gerät auf der Suche nach einem Ausweg häufig in noch größere Schwierigkeiten. Ein Beispiel eines Lösungsversuchs, der schließlich nur in einem neuen Irrtum endigt, gebe ich in der Anmerkung[1]; es zeigt sich aus diesem Beispiel wohl zur Genüge, daß man mit dem ursprünglichen, richtig gelesenen Gesetzestext der Zwölftafeln gegenüber unserer Dichtung überhaupt nicht operieren kann. Man tut dem Ser Giovanni und Shakespeare geradezu Unrecht, wenn man annimmt, daß sie die richtige Lesart voraussetzen, die das «mehr oder weniger» als zulässig und nicht als verboten erklärt. Das gerade Gegenteil haben sie geglaubt, und darauf beruht ihre Dichtung.

Unter der obigen Voraussetzung enthält die Schilderung des Gellius die notwendigen Bestandteile der Novelle des Pecorone.

---

[1]) «Wirklich wird auch das alte Recht, in der dem Juden erteilten Erlaubnis so viel zu schneiden als der Schein besagt, der Form nach erhalten, während die Exceptio «Jedoch nicht mehr und nicht minder» seinen ganzen Inhalt absorbiert und zugleich den Sieg der Aequitas und des Menschentums entscheidet. — Man wird mir ohne Zweifel einwenden, dem alten Recht geschehe hiernach allerdings Gewalt, indem die ausdrückliche Klausel der Zwölftafeln: *si plus minusve secuerunt, se (= sine) fraude esto,* vom Prätor unbeachtet bliebe, wenn er dem Beklagten eine solche exceptio erteile. Allein der Prätor konnte diese Klausel umgehen, wenn er statt der Exceptio «nicht mehr und nicht minder» die gab, die bei Shakespeare zuerst und in den Gesta allein vorkommt: «jedoch ohne Blutvergießen». Simrock, a. a. O. S. 222. — Hier wird also dem römischen Prätor unterstellt, daß er die in dem richtigen Gesetzestext gar nicht vorhandene Beschränkung umgehe und dem Schuldner der Aequitas zuliebe eine Einrede gestatte, die es im Römischen Recht überhaupt nicht geben kann. Vgl. über die Bestandteilseigenschaft des Blutes nach römisch-rechtlichem Begriff oben S. 5.

Gellius fügt aber zugleich das dritte Lösungsmotiv hinzu. Er bemerkt in seiner Darstellung weiter, daß von dem harten Rechte jedoch kein Gebrauch gemacht wurde. «Aus den ältesten Zeiten finde ich kein Beispiel überliefert, daß der Gläubiger sein furchtbares Recht der Zerstückelung eines Menschen tatsächlich ausgeübt hat. Die Drohung genügte.» Also über dem unbezweifelten Recht der Zerstückelung, das Gellius berichtet, steht die Praxis, die es nicht zu der Ausübung des Rechts kommen ließ. Hier allerdings könnte man in der Darstellung des Gellius einen Widerspruch finden; denn man sieht nicht leicht ein, wozu das Zwölftafelgesetz das Zerstückelungsrecht aufzeichnete, wenn es, wie Gellius annimmt, nur als Schreckmittel benutzt und nicht mehr tatsächlich ausgeübt werden durfte. Auch über diesen Widerspruch — ein Hauptstreitpunkt in der fachjuristischen Literatur der Gegenwart — hilft dem Novellisten die falsche Lesart hinweg, da die Androhung des *plus minusve,* wie er sie verstanden wissen will, den Gläubiger vom Vollzug abhält.

Den in der Stelle des Gellius enthaltenen Stoff hat der römischrechtlich geschulte Novellist zu einem wirklichen Fall ausgestaltet und ihm entnommen, was in den älteren Erzählungen noch fehlte. Zwar bietet Gellius kein klassisches und kein justinianeisches Recht, aber immer noch Römisches Recht, dem als solchem zur Zeit des Ser Giovanni die höchste Autorität zukam und das er zu seiner Dichtung gebrauchte. Die Gestalten waren von selbst gegeben; denn die Darstellung des Gellius enthält bereits alles, dessen die Dichtung bedurfte:

1. Ein Recht, das die Person des Schuldners dem Gläubiger preisgibt und das Recht des Fleischschneidens gewährt;

2. die strengste Wörtlichkeit in der Rechtsauffassung und -auslegung;

3. die aus dem Zwang der haarscharfen Einhaltung des Vertrags sich zugleich ergebende Unmöglichkeit, das ausbedungene Recht tatsächlich auszuüben;

4. die übergeordnete Praxis, die dem Gläubiger die Zerstückelung des Schuldners verbot.

In diesen Rahmen hat nun Ser Giovanni das Liebesmotiv verflochten; die Novelle im Pecorone enthält also aus unserem Schema die Motive Ia, II, IIIa und b. Das dritte Urteilsmotiv dagegen fehlt. Ser Giovanni verzichtet darauf, bei dem Urteilsspruch die Unsittlichkeit des mit Ansaldo geschlossenen Vertrags geltend zu machen;

enn die Auflösung ist für ihn schon in der Drohung mit dem unrfüllbaren *plus minusve* gegeben.[1])

Welche weiteren Wandlungen hat nun der Stoff bis zu Shakespeare urchgemacht? Mit italienischen Erzählungen wurde England während es 16. Jahrhunderts überschwemmt. Indes dürfte Shakespeare nicht er erste Bühnenbearbeiter unseres Stoffes sein, sondern es scheint em «Kaufmann von Venedig» bereits ein älteres Schauspiel voraufegangen zu sein, das als Ur-Kaufmann zu bezeichnen wäre. Stephan osson, ein fruchtbarer Schriftsteller, veröffentlichte im Jahre 1579 ine Schrift «the School of Abuse», die von den damaligen Zuständen es Theaters handelt. Als eine rühmliche Ausnahme von den allemein tadelnswerten Darbietungen seiner Zeit erwähnt Gosson lobend as Bühnenstück «der Jude», in welchem dargestellt wird «die gierige bereilung derer, die nach ihren weltlichen Wünschen wählen, und er blutdürstige Sinn der Wucherer».[2]) Nach dieser kurzen Angabe äre also um 1579 ein Bühnenstück aufgeführt worden, dessen auptsächliche Gestalt ein Jude war und das als Hauptmotive die Kästchenwahl und den Fleischpfandvertrag enthielt. Die Shakepeareforschung nimmt allgemein[3]) an, daß dieses von Gosson erähnte Stück, dessen Verfasser unbekannt ist, von Shakespeare als nmittelbares Vorbild benutzt und umgearbeitet wurde. Gegenüber em Pecorone und den älteren Erzählungen ergibt sich nach Gossons Angabe insbesondere die Abänderung, daß Shakespeares Vorgänger n die Stelle des Zauberbriefes und des Schlaftrunks das reizvolle Motiv der Kästchenwahl gesetzt hat. Während die Kaiserstochter er Gesta Romanorum und die Herrin von Belmont im Pecorone ein

---

[1]) Die Auslegung der Stelle des Gellius (bei richtiger Lesung) ist unter den uristen noch heute in hohem Maße streitig. Die Mehrzahl der Juristen und echtshistoriker nimmt an, daß das Recht der körperlichen Zerstückelung und des leischschneidens tatsächlich bestanden habe; andere Autoren wollen dagegen die telle auf die Zerteilung der Habe und des Vermögens, endlich auch auf die Abtimmung der Gläubigerversammlung beziehen. Vgl. für die erstgenannte Ansicht Niebuhr, Römische Geschichte II, S. 670ff. und Anmerkungen; Kohler, Shakespeare or dem Forum der Jurisprudenz, S. 29ff.; Kübler, Wochenschrift für klassische Philologie, 1904, Sp. 175ff.; für die Gegenansicht: Muirhead, Private Law of Rome, Edinburgh 1886, S. 202ff. (zitiert bei Furness S. 416); Schlossmann, Nexum, Leipzig 1904; Kleineidam, die Personalexekution der Zwölftafeln, Breslau 1904. Vgl. insbesondere auch die Darstellung von Rud. Jhering, Scherz und Ernst in der urisprudenz, 9. Aufl., S. 232.

[2]) Furness S. 320.

[3]) Mit Ausnahme Fleays; vgl. Furness S. 331.

Geschäft daraus machen, ihre Freier auszuplündern, gibt die Kästchenwahl mit ihren sinnigen Rätseln dem Bewerber sein Schicksal in die eigene Hand.

Immerhin bleibt noch eine dritte wesentliche Einzelheit zu erörtern. Aus der dürftigen Bemerkung bei Gosson erfahren wir nichts über die Urteilsgründe, die das von ihm erwähnte Stück beim Fleischpfandvertrag angewandt haben mag. Im Pecorone werden nur zwei Urteilsmotive gegeben; das dritte Motiv der Unsittlichkeit des Vertrages wird von Ser Giovanni nicht vorgebracht, während es in Shakespeares «Kaufmann» eine breite Stelle einnimmt. Hat nun vielleicht ein späterer Bearbeiter des Stoffes das von Ser Giovanni nicht benutzte Motiv wieder aufgenommen? Auch hierfür läßt sich eine Quelle angeben. Eine Sammlung von Gesprächen und Erzählungen, *The Orator,* ursprünglich in französischer Sprache von Alexandre Sylvain verfaßt, wurde in englischer Übersetzung 1596 in London veröffentlicht. Das Buch enthält die Erzählung von dem Fleischpfandvertrag, der hier zwischen einem Christen und einem Juden in der bekannten Weise mit genau begrenztem Gewicht des verpfändeten Fleisches abgeschlossen wird. In der Gerichtsverhandlung bringt zunächst der Jude seine Gründe vor, die in einer Reihe von Einzelheiten fast wörtlich mit den Argumenten und Äußerungen Shylocks im «Kaufmann» übereinstimmen. Der Christ antwortet, und sein Hauptargument ist die Unsittlichkeit des Vertrags, den auszuführen unmenschlich wäre und durch den der Gegner nur seinen wilden Haß befriedigen wolle. Daß Shakespeare den Orator gekannt hat, ist wegen der wörtlichen Übereinstimmung einiger charakteristischen Stellen wahrscheinlich.[1])

Die Entwicklung unseres Stoffes schreitet allmählich vor von der Fabel bis zum Rechtsfall. Im Pecorone ist die stoffliche Gestaltung soweit vervollkommnet, daß der Erzähler es unternehmen darf, die Erinnerung an das Gebiet der Zauberkünste und des Märchenhaften abzustreifen, und die Vorgänge mitten in das geschäftliche Treiben seiner eigenen Zeit zu stellen, woraus die bedeutsamste Wandlung unseres Stoffes hervorgeht. — Unter Benutzung des Schemas, in dem wir oben S. 2 eine Unterscheidung der Motive vorangestellt haben, sei hier versucht, die hauptsächlichen Quellen und Bearbeitungen zusammenzufassen, nach denen sich für den «Kaufmann» folgender Stammbaum ergeben würde:

---

[1]) Furness S. 310 und 331. In der Shakespeareforschung wird ferner darauf hingewiesen, daß Cristopher Marlowes Jew of Malta (geschr. 1589/1590) insofern für

Gesta Romanorum
enthält
Ib Fleischpfandvertrag,
Gewicht unbestimmt.
II Liebesmotiv.
IIIb Fleisch ohne Blut.

Gellius
Lesart *fraudi esto*
Ia Recht des Fleischschneidens,
genaues Gewicht.
IIIa Genaues Gewicht.
IIIc Unsittlichkeit des Vollzugs.

Pecorone
Ia Fleischpfandvertrag,
genaues Gewicht.
II Liebesmotiv.
IIIa Genaues Gewicht.
IIIb Fleisch ohne Blut.

Urkaufmann
erwähnt von Gosson
I u. II (Kästchenwahl)

Orator
IIIc Unsittlichkeit des Vollzugs.

Shakespeares **Kaufmann** (1594/1596)
Ia Fleischpfandvertrag,
genaues Gewicht.
II Liebesmotiv.
IIIa Genaues Gewicht.
IIIb Fleisch ohne Blut.
IIIc Unsittlichkeit des Vollzugs.

V.

Wir haben nun weiter die juristische Technik des Stückes zu betrachten und hierbei die häufig aufgeworfene Frage zu erörtern: War Shakespeare Jurist, sei es in dem Sinne, daß er als Fachmann juristische Studien betrieben hat oder auch, daß er bei einem berufsmäßigen Juristen längere Zeit beschäftigt war? Unter den Shakespeareforschern in England neigen manche der letztgenannten Ansicht zu. Lord Campbell hat in einer bemerkenswerten Schrift die Frage behandelt, ob Shakespeare im jüngeren Mannesalter als Gehilfe in der Amtei eines Rechtsanwalts beschäftigt war, und gelangt

den «Kaufmann» von Einfluß gewesen ist, als das Stück trotz der Verschiedenheit des Stoffes, Shakespeare manche Anregung gegeben haben mag. Insbesondere nimmt Elze die Beeinflussung Shakespeares durch Marlowes Bühnenstück an. (Abhandlungen zu Shakespeare, Halle 1877, S. 181.)

zu dem Ergebnis, daß manches für und nichts unbedingt gegen diese Annahme spricht.[1]) Lord Campbell hat dann die Stellen zusammengetragen, die auf berufsmäßige juristische Kenntnisse Shakespeares schließen lassen. Aus dem «Kaufmann» erwähnt Lord Campbell die Stelle nach der Urteilsfällung, als Gratiano dem Shylock zuruft:

> In christening shalt thou have two godfathers;
> Had I been judge, thou shouldst have had ten more,
> To bring thee to the gallows, not the font (IV. 1. 398).

Der Ausruf Gratianos bezieht sich auf zeitgenössisches englisches Recht. Unter den «zwölf Paten» versteht Gratiano die zwölf Bürger der englischen Schwurbank, die nach seiner Ansicht den Shylock zum Galgen hätten verurteilen sollen. Man wird aber gewiß nicht annehmen müssen, daß dem Ausspruch irgendwie berufsmäßige juristische Kenntnisse zugrunde liegen. Es handelt sich um eine der zeitgenössischen, anachronistischen Anspielungen, wie sie Shakespeare gern und häufig anwendet. Bei der Volkstümlichkeit der englischen Rechtspflege und ihren eigentümlichen allbekannten Formen bedarf es für den Wunsch Gratianos durchaus nicht der Annahme berufsmäßiger Rechtskenntnisse. Lord Campbell ist ferner darin besonders im Irrtum, daß er annimmt und zu zeigen versucht, die Gerichtsverhandlung im «Kaufmann» zeige gewisse Ähnlichkeiten mit dem englischen Gerichtsverfahren.[2]) Mit Recht hat demgegenüber John T. Doyle — übrigens ohne jede Bezugnahme auf die Campbell'sche Schrift — hervorgehoben, daß die Gerichtsszene im «Kaufmann» sich unter keinen Umständen vor einem Gerichtshof mit englischer Gerichtsverfassung zugetragen haben kann. «Ausgenommen die Tatsache, daß auf der Bühne ein Kläger, ein Angeklagter und ein Richter auftreten — Personen, die unter jedem System der Rechtspflege für eine Gerichtsverhandlung unentbehrlich sind — zeigt das Verfahren im «Kaufmann» nichts, was in irgend einem Gerichtshof englischen Rechts auch nur denkbar wäre», bemerkt Doyle.[3]) In zutreffender Weise hebt dann Doyle die Einzelheiten hervor, die jede Zurückführung der Gerichtsverhandlung im «Kaufmann» auf englisches Recht schlechterdings ausschließen.[4])

---

[1]) Campbell, Shakespeare's Legal Acquirements, London 1859.

[2]) a. a. O. S. 51.

[3]) John T. Doyle, Shakespeare's Law — the Case of Shylock in The Overland Monthly, July 1886; zitiert bei Furness, a. a. O. S. 147.

[4]) «No jury is impanelled to determine the facts, no witnesses called by either side; on the contrary, when the court opens, the Duke who presides is already fully

Gerade im «Kaufmann» aber sollen und werden wir das Zeugnis uristischer Schulung finden. Um die Feinheit der juristischen Ge-altung zu zeigen, wollen wir zunächst den Gegensatz zwischen dem 'ecorone und dem «Kaufmann» betrachten und eines der dramatisch-echnisch wichtigsten Momente, die Einführung des Pseudorechtsge-ehrten und den Gang der Gerichtsverhandlung vergleichen. Im 'ecorone schickt die Herrin von Belmont ihren Gatten, als sie von einer Bedrängnis hört, eilends nach Venedig. Sie selbst aber folgt ofort ohne irgendwelche Belehrung oder Verbindung mit einem Rechtsgelehrten. In Venedig angekommen, läßt die Dame nach Art ines Marktschreiers ausrufen, daß sie schwierige Fälle entscheiden önne. Als Gianetto und der Jude zu ihr kommen, begibt sie sich nit ihnen «nach dem Gebäude, wo man solche Dinge zu verhandeln flegt», und sie entscheidet ganz selbständig den Fall. Der Doge ommt im Pecorone überhaupt nicht vor. Der Titel, den Ser Giovanni em verkleideten Rechtsgelehrten beilegt, ist *Giudice*. Richtig ist, aß die großen Doctores der italienischen Universitäten den Titel Judex» führten.[1]) Aber daß sie in einer Stadt selbständig die Ge-ichtsbarkeit ausübten, ist unrichtig und eine fehlerhafte Angabe. Dem Dogen von Venedig darf auf keinen Fall unterstellt werden, aß er einem fremden Rechtsgelehrten die Ausübung der Gerichts-ewalt gestattete. Die Technik des Ser Giovanni ist hier recht plump. Die Einführung der Dame von Belmont ist unmotiviert; es ist un-laubhaft, daß die Dame, ohne jede vorgängige Belehrung durch einen ervorragenden Berufsjuristen, juristisch einen Fall entscheiden kann, ber den die Rechtsgelehrten von Venedig sich vergebens die Köpfe

nformed of the facts, and has even communicated them in writing to Bellario, a earned judge of Padua, and invited him to come and render judgement in the case; nd the extent of his power was to adjourn the court unless the Doctor arrived in eason. Such an occurence as this, we all know, could never take place in a court roceeding according to English methods.» Allerdings wird man auch die von Doyle gegebene Lösung nicht annehmen können. Auf Grund eines Erlebnisses bei en Gerichten von Nicaragua im Jahre 1851/52 nimmt Doyle an, daß das dort be-olgte Verfahren ein Überrest des älteren spanischen Rechts sei und daß Shakespeare ie Formen des spanischen Prozeßrechts gekannt und im «Kaufmann» verwendet abe. Immerhin verdient es eine Erwähnung, daß das Verfahren der mittelameri-anischen Gerichtshöfe im Jahre 1852 eine Ähnlichkeit mit dem Verfahren im Shylockprozeß aufweist — für die rechtsgeschichtliche Forschung eine beachtens-werte Einzelheit.

[1]) Savigny, Geschichte des Römischen Rechts im Mittelalter, 2. Aufl., Heidel-berg 1834, Bd. III, S. 206. «Irnerius wird in den Urkunden nur Judex, Causidicus bei den gleichzeitigen Geschichtsschreibern Magister, aber nirgends Doctor genannt».

zerbrochen haben; es ist unmöglich, daß der Fremdling selbstherrlich in dem stolzen Venedig die Gerichtsgewalt ausübe.

Wie anders Shakespeare. Mir scheint gerade die juristische Technik zu den feinsten Teilen des gewaltigen Werkes zu gehören. Shakespeare zeigt hier die peinlichste Genauigkeit in der realistischen Ausarbeitung. Porzia ist von nichts weiter entfernt als von einem leichtfertigen Abenteuer. Sie ist sich der Schwierigkeit ihres Unternehmens genau bewußt; sie hütet sich ängstlich davor, unvorbereitet an ihr Wagnis zu gehen. Sie unterbreitet den Fall ihrem Vetter Bellario, dem hochberühmten Doktor der Paduaner Universität. Von ihm erbittet sie sich briefliche Beratung; dann erst wagt sie sich an Gerichtsstelle. Ebensowenig denkt der Doge daran, seine Gerichtsgewalt aufzugeben. Er steht im Mittelpunkt des ganzen Verfahrens; er ist Gerichtsherr von Anfang bis zu Ende. Der Doge hat mit den Beisitzern den Fall längst erwogen; er sieht aber keine Möglichkeit, nach dem Wortlaut anders als gegen Antonio zu entscheiden. In dieser Schwierigkeit hat der Doge lange vor der Verhandlung an den Dr. Bellario geschrieben:

whom I have sent for to determine this.

Nur eine neue Interpretation des Wortlauts kann den Schuldner retten; und diese zu finden ist Sache des großen Paduaner Rechtsgelehrten. Der Doge erwartet die Ankunft des Berufenen am Tage der Verhandlung.

In ungezwungenster Weise ist somit Porzia in die Verhandlung eingeführt. Wir können unbedenklich den letzten Rest von Zufall, die Verwandtschaft zwischen Porzia und Bellario, ausschalten. Auch ohne die verwandtschaftlichen Beziehungen hätte die reiche Herrin von Belmont sich wegen ihrer schwierigen Sache ganz in der gleichen Weise an den berühmten Rechtslehrer der nächstgelegenen Universität gewandt, den auch das Oberhaupt des Staates von Venedig als den geeignetsten Mann herausgesucht hat. Aber auch in den kleinen Einzelheiten wird dann noch von Shakespeare die Form peinlich gewahrt. Zunächst erscheint der Schreiber (Nerissa) und bittet bescheiden um die Erlaubnis des Dogen der mächtigen Republik, ob er den Balthasar-Porzia überhaupt zulassen will.[1])

Die Verhandlung entwickelt sich jetzt ganz folgerichtig. Das Grundprinzip lautet: genaueste Vertragstreue, strenge, wörtliche Inter-

---

[1]) Nerissa: He attendeth here hard by,
To know your answer, whether you'll admit him.

pretation. Das mündlich oder schriftlich ausgesprochene Wort gilt unverrückbar, gemäß dem ängstlichen Formalismus des alten Verfahrens, das gerade in dem strengen Festhalten am Wort die Grundlage der Rechtspflege und die Bürgschaft gegen Willkür suchte. Für das Verständnis der Dichtung ist es wesentlich, zu erkennen, wie genau Shakespeare auch hier dem Geist des alten Rechts gefolgt ist, wie er nichts fingiert, sondern jede Einzelheit in realistischer Treue geschildert hat. Ich gebe deshalb in der Anmerkung die Ausführungen Jherings wieder, die die Interpretation der Rechtsgeschäfte nach Römischem Recht betreffen; auch das alte deutsche Verfahren beruht, wie die angefügte Darlegung Heinr. Brunners zeigt, auf dem gleichen Grundsatz der starren Wörtlichkeit, die hier also durchaus nichts Willkürliches hat, sondern dem Geist der Handlung entspricht.[1])

Aber noch mehr als dies. Bei der Durchsicht des Gesetzbuches über Bürgerliches Recht, das der Doge Jacopo Tiepolo im Jahre 1242 für Venedig erließ, finde ich folgenden lapidaren Rechtssatz aufgezeichnet:

Cum aliquis facit promissionem alteri, observabit *textum* promissionis (Lib. I, Cap. 33).

---

[1]) «Dem älteren Recht war der Gegensatz der strengeren und der freieren Interpretation fremd. Oberster Grundsatz der Wortinterpretation ist, daß alles, was gewollt, ausdrücklich gesagt werden muß; was gewollt, aber nicht gesagt ist, kommt nicht in Betracht, während umgekehrt was gesagt, aber nicht in dem Umfang gewollt ist, wie es gesagt ward, gleichwohl in diesem Umfang gilt.» Jhering, Geist des Römischen Rechts, 4. Aufl., Leipzig 1883, Bd. II, S. 449f.: «Die Strenge, mit der man auf Beachtung der Form hielt, war bei allen formellen Akten ganz dieselbe; sie kannte keine Grade und konnte sie nicht kennen, und dasselbe gilt auch für das heutige Recht, soweit dasselbe, wie z. B. beim Wechsel, eine bestimmte Form erfordert. Denn diese Strenge ist nichts Positives, Willkürliches, sondern mit dem Begriff der Form selbst unvermeidlich gegeben — jede Abweichung von der vorgeschriebenen Form enthält eine Verletzung derselben; eine Unterscheidung zwischen klein und groß, wesentlich und unwesentlich ist dabei nicht möglich, wenn man nicht der reinsten Willkür verfallen will. Denn wo wäre die Grenze? Wird einmal ein volles Pfund verlangt, so ist es gleichgültig, ob ein Gran oder ein Lot fehlt, das Pfund ist kein volles!» Ebenda S. 590. — Siehe auch für das Verfahren der fränkischen Zeit: «Alles Vorbringen der Parteien wird nach dem Prinzip strenger Wortinterpretation behandelt. — Die Partei ist an das gesprochene Wort gebunden. Hat sie eine fehlerhafte Erklärung abgegeben, so darf sie ihre Rede nicht verbessern. Der Gegner oder unter Umständen das Gericht konnten sie beim Wort nehmen . . . Der Formalismus des Verfahrens mußte frühzeitig bei den Parteien das Bedürfnis erzeugen, sich im Worte vertreten zu lassen»; Heinrich Brunner, Deutsche Rechtsgeschichte, Leipzig 1892, Bd. II, S. 347f.

«Wenn einer mit einem anderen eine Verpflichtung eingeht, so soll er den Wortlaut seiner Verpflichtung einhalten.» Gewiß verdient es eine Hervorhebung, daß das Venetianische Gesetz selber — wovon Shakespeare, wie kaum gesagt zu werden braucht, sicherlich keine Kenntnis hatte — den Rechtssatz enthält, der die Grundlage für den Shylockprozeß abgibt.

In der Gerichtsverhandlung wird nun zunächst die Richtigkeit des Vertrags und der Unterschrift förmlich festgestellt. Der Vertrag bestimmt unter Versagung jedes Wahlrechts: bei nicht pünktlicher Zahlung ist überhaupt nicht Geld, sondern nur noch Fleisch zu verlangen. Trotzdem wird dem Shylock nochmals Geld angeboten; er weist es ausdrücklich zurück. Damit ist auch dieser Vorschlag endgültig erledigt; denn das erklärte Wort bindet die Partei. Also bleibt nur der Wortlaut des Vertrags, der genau und streng ausgelegt wird: Fleisch aber kein Blut, und stipuliertes Gewicht. Schließlich wird auf den gerichtskundigen Vorsatz des Shylock sofort das dem Fall genau entsprechende Gesetz des Stadtrechts angewendet.

Das ist allerdings ein anderer Aufbau und eine andere Durchführung als im Pecorone. Jede Einzelheit ist wohl erwogen; jeder Zug entspricht der Wirklichkeit. Trotzdem möchte ich darauf nicht den Rückschluß gründen, daß Shakespeare juristische Berufsbildung besaß. Mit dem gleichen Recht könnte man dann aus dem «Wallenstein» schließen, daß Schiller Berufsmilitär gewesen sein müsse. Die Größe des Künstlers zeigt sich eben darin, daß er aus sich selber heraus, aus seiner inneren Beanlagung, genau weiß, welche Bestandteile zu seiner Schöpfung gehören. Hierdurch allein und nicht durch fachtechnische Gelehrsamkeit vermag er naturwahr zu schildern. Er vermeidet von selbst das Unrichtige und Unwahrscheinliche und weiß die notwendige Kenntnis zu finden. Die realistische Treue der Schilderung spricht eher für das schöpferische Genie Shakespeares als für seine juristische Berufsbildung. Gewiß waren zu seinem Werke Studien nötig, aber Shakespeare wird sie eher als Dichter wie als Fachmann gemacht haben.[1])

---

[1]) Zu einem ähnlichen Schluß kommt auch Campbell. «Let a non-professional man, however acute, presume to talk Law, or to draw illustrations from legal science in discussing other subjects, and he will very speedily fall into some laughable absurdity. But (as for Shakespeare) we must bear in mind that, although he was a mortal man and nothing miraculous can be attributed to him, he was intellectually the most gifted of mankind and that he was capable of acquiring knowledge where the opportunities he enjoyed would have been insufficient for any other.» a. a. O. S. 109 und 113.

VI.

Wenn wir unsere Erörterungen zusammenfassen, so zeigt sich folgendes Ergebnis.

Als die Zeit der rechtsgeschäftlichen Vorgänge im «Kaufmann von Venedig» ist das Zeitalter des Pecorone anzusetzen, also das 14. Jahrhundert, obwohl Shakespeare seiner Gewohnheit gemäß, auch juristische Anspielungen aus seiner eigenen Zeit eingeflochten hat. Shakespeare bemüht sich nicht im geringsten, eine sogenannte äußere Echtheit in der Farbengebung aufzutragen. Die Sprechweise der Hauptfiguren, insbesondere aber die der zahlreichen Nebenfiguren ist ganz die des 16. Jahrhunderts. Anders dagegen in der Konstruktion der Handlung selbst. Hier werden die mittelalterlichen Anschauungen in den Grundlagen wie in den Einzelheiten festgehalten. Es geschieht dies nicht allein in der Gerichtsverhandlung, deren oft überraschende Genauigkeit in der Wiedergabe des mittelalterlichen Rechtszustandes wir mehrfach hervorzuheben hatten. Ich möchte ferner noch hinweisen auf die Kontroverse über das Zinsnehmen zwischen Antonio und Shylock, die für die Charakterentwicklung im Drama von großer Bedeutung und in mittelalterlichen Auffassungen begründet ist. Das kanonische Zinsverbot entspricht in keiner Weise etwa der Theorie und der Praxis Englands zu Ende des 16. Jahrhunderts. [1])

Die Haupthandlung beruht auf dem Rechtsgeschäft des Fleischpfandvertrages, um das sich alle Nebenmotive herumranken. Auf diese Weise gelingt es, in einer sonst bei Bühnenstücken nicht häufig nachweisbaren Vollkommenheit, sämtliche Fäden der Handlung an einer einzigen Stelle, nämlich in der Gerichtsszene zusammenlaufen zu lassen. In dem ganzen Drama geschieht nichts von Bedeutung, das nicht mit der Gerichtsverhandlung irgendwie in Beziehung gesetzt ist. Aus diesem Meisterstück technischer Konzentrierung erklärt sich, wie ich glaube, nicht zum geringsten Teil die mächtige Wirkung der Gerichtsszene.

---

[1]) Auch das Mittelalter hatte hier übrigens eine doppelte Wahrheit. Die Canones verbieten (infolge einer mißverstandenen Stelle des Lucasevangeliums) den Zins vom Gelddarlehen, in der Annahme, daß das bare Geld — nach der Lehre des Aristoteles — von Natur unfruchtbar sei und daß man dem Bedürftigen keinen Zins abnehmen dürfe. Aber in der Gestalt des Rentekaufs, bei dem das Darlehen auf den Boden, insbesondere auf die städtischen Hausgrundstücke, radiziert ist, war das Zinsnehmen erlaubt, und die Kirche selbst zählte zu den größten Besitzern solcher Zinse. Doch auch das zinsbare kleine Darlehen (Pfanddarlehen, Konsumdarlehen), das das Privileg der Juden und Lombarden war, war dem Mittelalter unentbehrlich.

Für die Beurteilung der Gerichtsverhandlung ist die Kenntnis der zahlreichen Quellen des Kaufmanns und der mittelalterlichen Gerichtsverfassung erforderlich. Es handelt sich um ein Mosaik der verschiedenartigsten Bestandteile, die von Künstlerhand zu einem einheitlichen Bilde zusammengefügt sind. Im 14. Jahrhundert, dem ursprünglichen Zeitalter der Handlung, war das Studium des Römischen Rechts in Italien zu hoher Blüte und insbesondere bei den italienischen Städten zu höchstem Ansehen gelangt. Ursachen verschiedener Art trafen hier zusammen, um dem Römischen Recht in der Wissenschaft wie bei den Laien eine beherrschende Stellung zu verschaffen. Die italienischen Städte fanden in dem Römischen Recht, wie es in dem Corpus Juris Justinians vorlag, das Rechtssystem, dessen sie für ihren hochentwickelten Handel bedurften. Die mächtige Ausbreitung des Handels und der Gewerbe dieser Städte gebrauchte ein systematisch durchgearbeitetes bürgerliches Recht, das sich in den örtlichen mittelalterlichen Satzungen noch nicht entwickelt hatte. Das Gesetzbuch Justinians bot dieses Recht; und die neuerwachte juristische Wissenschaft war es, die an den einheimischen Universitäten dieses Rechtssystem verarbeitete, lehrte und in das praktische Leben überleitete.[1]) Der Jurist nahm die angesehenste Stellung in den Städten ein; nicht allein als Universitätslehrer, sondern ebenso in der Rechtsprechung, in der Verwaltung, im geschäftlichen Leben stand er im höchsten Ansehen.[2]) Und wie er diese Stellung zwei Dingen verdankte — seinem Rechtsbuch und seiner Wissenschaft —, so sorgte er wiederum dafür, daß man beiden allgemein die höchste Verehrung entgegenbrachte. Die Autorität des Römischen Rechts war in weltlichen Geschäften die gewichtigste, und ihr kam in Rechtsfragen die entscheidende Auslegung zu.

Die örtlichen Satzungen des Stadtrechts aber bestehen neben dem Weltrecht des Corpus juris. Die autonome Gesetzgebung der italienischen Städte geht weiter und ordnet insbesondere das öffentliche und das Strafrecht. So haben wir für jene Zeit in den italienischen Städten immer zwei Rechtskreise zu beachten: das örtliche

[1]) Savigny, Geschichte des Römischen Rechts im Mittelalter, II. Aufl., S. 84; Moddermann, die Rezeption des Römischen Rechts, Jena 1875, S. 29; Pertile, Storia del Diritto Italiano, Padua 1880, II, 7590ff.; Enrico Besta, a. a. O.

[2]) Savigny, a. a. O., S. 90. Vgl. auch Stobbe, Geschichte der deutschen Rechtsquellen, Braunschweig 1860, I., S. 627 u. S. 629, wo insbesondere ein Gutachten der Rechtsgelehrten von Padua (juris periti scholae Patavinae) vom Jahre 1283 erwähnt ist.

Stadtrecht oder Landesrecht, und das allgemeine und wissenschaftlich betriebene Römische Recht.[1])

In diese Zeit nun versetzt uns der «Kaufmann». Sollte ein schwieriger Fall durch Interpretation entschieden werden, so konnte nur ein römisch-rechtlicher Gelehrter in Betracht kommen. Wer wissenschaftlich geschult war, wer die notwendige Autorität besaß, mußte zu jener Zeit Romanist sein.

Das ist die Stelle, an der die Arbeit des Dichters einsetzt. Es handelt sich darum, logische juristische Grundlagen zu finden, um ein Rechtsgeschäft über ein Pfund Menschenfleisch als möglich und die Auslegung als der Römischen Rechtswissenschaft entsprechend erscheinen zu lassen. Hierbei mußten nun die Jahrhunderte durcheinander geworfen werden. Justinianeisches Recht war untauglich, wegen seiner Grundsätze; Römisches Recht aber mußte es sein; also bot sich das Zwölftafelgesetz, dessen angeblicher Tatbestand zu einem Rechtsfall ausgebaut wurde, wie es den oben S. 22 herausgehobenen Grundgedanken entspricht. Den Übergang in die Zeit der Handlung, das 14. Jahrhundert, findet die Dichtung in streng sachgemäßer Weise durch den *amicus curiae*, den Interpretator, der seine gelehrte Kenntnis und sein Rechtssystem einbringt. Die einzige Fiktion, die der Dichter uns auferlegt, ist, daß wir glauben sollen, das den Zwölftafeln entnommene alte Römische Recht sei dasselbe, wie es vor den Gerichtshöfen des Mittelalters von einem Romanisten vorgebracht und angewendet wurde.[2]) Das ist aber auch alles, was fingiert wird; und schwerlich wird man diese dichterische Freiheit, die wir nachzuweisen versucht haben, als zu weitgehend empfinden. Unsere Phantasie folgt

---

[1]) Vgl. Statuta Veronae, Lib. II, Cap. I, mit Bestätigung des Dogen von Venedig. «Statuimus et ordinamus quod ius reddatur primum secundum statuta et consuetudines Veronae; et eis deficientibus secundum iura Romana et glossas ordinarias Accursii approbatas per ipsum Accursium; et inquantum sibi ad invicem contradicerent tunc iudicetur secundum illam glossam quam approbat Dinus.» Zur Anwendung gelangt also Stadtrecht; in dessen Ergänzung Römisches Recht nebst der Glossierung des Accursius, soweit dieser sich zustimmend äußert. Bei Unvereinbarkeit ist zu entscheiden nach der Meinung des Rechtslehrers Dinus. Vgl. auch Savigny V, S. 294 und 452.

[2]) Vgl. Anmerkung S. 6. — Es handelt sich, wie oben gesagt, um eine Fiktion. Auf eine Unwahrscheinlichkeit des Stückes dagegen hat Heinr. Heine hingewiesen, unter Zitierung der Ausführungen von Franz Horn, der die Frage aufwirft, wie es möglich sei, daß die zahlreichen Freunde des Antonio diesem nicht in seiner Not ausgeholfen haben (Werke, Bd. III, S. 312). Doch trifft dieser Einwand schon Shakespeares Quelle, den Pecorone.

willig und widerspruchslos dieser Verbindung von altrömischem Recht und justinianeischer Gewandung, von mittelalterlich-gebundener Denkweise und ewig wahrer Charakterschöpfung.

Das Mittel, dessen sich der Dichter bedient, um uns zu fesseln, ist die strenge Festhaltung des jus strictum. Mir scheint, daß man alles verdirbt, wenn man die aequitas hereinzieht. Der Zauber ist sofort gebrochen, die Einheit der Dichtung ist zerstört. Jener Gedanke lag dem Dichter gewiß ganz fern. Nach aequitas hätte der Doge den Fleischpfandvertrag einfach abweisen müssen: in der aequitas ist es auch nicht begründet, daß Shylock obendrein noch sein ausgeliehenes Kapital verliert. Nur das jus strictum, die Festhaltung am gesprochenen und geschriebenen Wort, erhält die Handlung. Porzia siegt, indem sie das jus strictum zum jus strictissimum steigert. Dieser Führung folgen wir. Denn wer möchte wünschen, daß Shylock obsiegt? Wer aber findet einen Triumph der aequitas darin, daß dem Shylock von demselben Gerichtshof, der eben noch die Gültigkeit des Vertrags anerkannte und den Widerstand ermutigte, auch noch sein Vermögen abgesprochen wird? Sittlich steht die Juristerei der Porzia nicht höher, wenn sie für, als wenn sie gegen den Vertrag spricht; ihre Argumente vor und nach der Abweisung sind einander wert. Erst der plötzliche Sprung aus der strittigen wissenschaftlichen Interpretation in das unbezweifelte, der Auslegung nicht bedürftige Gebiet des Stadtrechts bringt die Handlung zum Abschluß.

Ganz verschieden von dem technischen Aufbau des Stückes ist nun die Frage nach seiner Ethik. Doch wer diese erörtern will, sollte niemals die Gerichtsszene allein heranziehen. Wenn hier Streitigkeiten in der Auffassung bestehen, so liegt dies daran, daß die Gebiete der juristischen Technik und der Ethik nicht getrennt und daß aus der Gerichtsszene allein die Charaktere beurteilt wurden. Das aber hat Shakespeare sicherlich nicht gewollt. Wenn ein Zweifel ist, so vergleiche man nur die Erzählung des Pecorone und die Charaktere bei Shakespeare.

Shakespeare hat sich seine Aufgabe der Charakterzeichnung nicht leicht gemacht. Im Verlauf des Stückes — nicht etwa in der Gerichtsverhandlung — lernen wir die Gedankenkreise und die Anschauungen genau kennen, aus denen die Charaktere hervorwachsen. Shakespeare sucht in jeder Weise die Gesinnung und die Handlungen des Shylock zu erklären. Wir erfahren, wie Shylock von Antonio gepeinigt und mißhandelt wird. Wir hören, wie Shylock glaubt, nach der heiligen Schrift zu leben und warum er das Zinsnehmen für erlaubt hält. Sein

Vorteil ist berechtigt, sein Geschäft gut. Und hat nicht der Doge selbst, hat nicht der Schutz der Republik den Handel des Shylock für unentbehrlich, dem Staate förderlich erklärt? Die Knechtung des ganzen Stammes und des Einzelmenschen lebt in Shylock; sein Grimm ist menschlich, und dieses Gefühl läßt unseren Anteil schwanken zwischen dem Wucherer und dem Kaufmann. Die Meisterhand Shakespeares zeigt sich darin, daß sie das Recht und das Unrecht nicht jeweils auf eine Gestalt häuft, sondern auf beide Seiten verteilt. Doch auf diese Fragen näher einzugehen, lag unseren Erörterungen fern.

Music in the Elizabethan Theatre.

By

W. J. Lawrence.

Towards the close of the eighteenth century, some Shakespearean commentator — Steevens or another — stumbled upon a half-truth, only to quench the glimmer of light in the discovery by imperfect demonstration. Whether the idea was suggested by the frequent absence of act-divisions in early printed plays or by the difficulty of seeing how a long tragedy like *Hamlet* could be pressed into "the two hours' traffic of the stage," the fact remains that some investigator gave loose expression to the opinion that all performances on the Elizabethan stage were continuous. The point is of some present applicability, seeing that the old conjecture, after lying decently interred for over a century, has recently been dug up by the alternationists with the vain hope of buttressing their shaky structure. It will afford little consolation to the new theorists to say there is an element of truth in the revived hypothesis. To serve the cause of alternation it must be accepted in its entirety. Half-truth as it was — as we shall presently prove it to be — Malone had little difficulty in refuting the too sweeping statement of his contemporary.[1]) He had only to cite one or two instances where music was played between the acts to upset the entire contention.

For the existence of inter-act music in the Elizabethan theatres one finds sufficing precedent. Considerably before the English Drama had a permanent abiding-place the divisions were so indicated. One of the "wise saws" in *The School of Abuse* might well have been pointed by its author into a modern instance. "Poetrie and pyping" writes Gosson "haue allwaies bene so vnited togither, that til the time of Melanippides, Pipers were Poets hyerlings." Primitive English

[1]) Malone's Shakespeare, Dublin (1794), II. 80, note 9.

comedy was nothing if not musical. *Ralph Roister Doister* vividly illustrates how large a space in Tudor days was occupied by melody and song, when no gentleman could be said to be fully educated who was incapable of singing his part at sight.[1]) In a quaint onomatopoetic way Udall makes Dobinet Doughtie indicate what instruments were in common use among the people in the middle of the sixteenth century:

> With euery woman is he in some loues pang,
> Then vp to our lute at midnight, twangledome twang,
> Then twang with out fonets, and twang with our dumps,
> And heyhough from our heart, as heauie as lead lumpes:
> Then to our recorder with toodleloodle poope
> As the howlet out of an yuie bushe should hoope.
> Anon to our gittern, thrumpledum, thrumpledum, thrum,
> Thrumpledum, thrumpledum, thrumpledum, thrumpledum, thrum.

By the very nature of things, the musicians associated with the impermanent, plastic stage could not be assigned any well recognised conjunctive position. Textual indications clearly show that they were brought on the scene as occasion required, to figure as auxiliaries and lend modest illusion to the action.[2]) In *Gammer Gurton's Needle* one finds definite allusion to the custom of playing music between the acts. At the end of the second act, Diccon says

> Into the towne will I, my frendes to vysit there,
> And hether straight again, to see the end of this gere:
> In the mean time, felowes, pipe upp; your fiddles, I say, take them,
> And let your freyndes here such mirth as ye can make them.

With the dawn of tragedy in 1562 emblematical dumb shews came to be united, in the graver drama, with the inter-act music. One doubts not that a few hints were taken in the beginning from the more elaborate intermedii of the Italians. Through this clumsy innovation careful regulation of the music became imperative. That some considerable pains were taken to adapt the strain to the action can be seen from an intelligent study of the directions in *Gorboduc* and *Tancred and Gismunda*.[3]) Closely as these two plays are allied in point of time, one notes in the latter a significant advance on the

---

[1]) Cf. Felix E. Schelling, *The Queen's Progress, etc.*, Ch. VIII.

[2]) *Ralph Roister Doister*, III. 3., at end. In John Redford's *Moral Play of Wit and Science* (Shakespeare Society, 1848) viol players come on twice to accompany songs. Some of the music in this piece (by the author) is still extant.

[3]) See also *The Misfortunes of Arthur* (1588).

principle of the purely symbolical dumb shew. The intercalated pantomime was performed to "a sweet noise of still pipes," and other appropriate music, by the actual personages of the drama, and led up smoothly without break to the opening of the succeeding act. Here the dumb shew was far from "inexplicable," and fully justified itself by binding the action. For once, possibly for the first time, there was unbroken continuity. The pity of it was that where in later days the dramatist resorted to the dumb shew, either in the intervals or during the main action, to eke out defective construction, he mostly burdened it with cloudy symbolism. A few exceptions are to be noted. While the music is playing between the second and third acts of Marston's *What You Will,* Rydel creeps in to observe Jacomo and the others dress Francisco. At the end of the second act of *The Phoenix* (1607) we have the direction, "Exeunt. Towards the close of the musick the justices three men prepare for a robberie." Prefixed to the fifth act of *Parasitaster, or the Fawne* is the direction, "Whilst the Act is playing, Hercules and Tiberio enter, Tiberio climes the tree, and is received above by Dulcimel, Philocalia and a Priest: Hercules stays beneath." This instruction, it may be noted, is evidence for the employment of inter-act music at the Blackfriars about the year 1605. Again, in the interval following the second act of *The Changeling,* De Flores comes in, and hides behind a door the naked rapier required for the sudden dispatch of his victim in the succeeding act.[1])

What with the prevalence of dumb shews in the early Tudor drama and the marked taste for music, it seems probable that the first theatres made no immediate departure from precedent. Intervals of time between successive scenes and successive acts would be indicated by the playing of music. Stage directions are not wanting to show this occasional marking of the divisions between scenes by brief instrumental selections,[2]) and even in some cases where the direction is lacking the playing of music is absolutely suggested by

[1]) It is curious to find Beaumarchais reverting in his *Eugenie* (1757) to the forgotten Elizabethan principle, with the hope of preserving continuity of action. Cf. *The Westminster Review*, 1891, p. 277, art. *Realism on the Stage.*

[2]) Even so late as 1631 scene-divisions continued to be marked on occasion by intercalated music. In *The Fair Maid of the West,* Part I, Act IV, the duration of the interval between the second & third scenes is indicated by the curt direction, "Hautboys long." Similarly at the end of the act the prompter (doubtless) wrote "act long," so as to give the players full time to change. In both parts Heywood makes free use of music to mark all important entries.

the nature of the construction. How otherwise could the break be conveyed to the audience between the third and fourth scenes of the third act of *The Jew of Malta,* both of which occur in the same place and with an intercalary lapse of time?

We have clear evidence that music was employed to adjust the mood of the spectator to the tone of the ensuing act, and, with equal frequency, to herald the coming of some important personage or accentuate the stress of some pourtrayed emotion.[1]) In *The Two Italian Gentlemen* of Anthony Munday, which dates from before 1584, instructions are given as to the particular kind of music to be played between the acts, "a pleasant galliard," "a solemn dump," etc. But it would be rash to assume that these instructions were invariably the device of the dramatist. Collier states rather foolishly that "Marston is very particular in his *Sophonisba,* 1606, in pointing out the instruments to be played during the four intervals of the acts: 'the cornets and organs playing loud-full music' for Act i; 'organs, mixed with recorders,' for Act ii; 'organs, viols and voices' for Act iii; and 'a base lute and a treble viol' for Act iv. In the course of Act v he introduces a novel species of harmony, for we are twice told that 'infernal music plays softly.'"[2]) He overlooks the fact that, in a note to the epilogue, Marston writes, "After all, let me intreat my Reader not to taxe me for the fashion of the Entrances and Musique of this tragedy, for know it is printed only as it was presented by youths, and after the fashion of the private stage." Put more definitely, *The Wonder of Women, or the Tragedy of Sophonisba* had been acted at the Blackfriars by the Children of the Revels. Taken in conjunction with a curious passage in Webster's induction to the augmented version of *The Malcontent,* (as acted by the King's players at the Globe in 1604), Marston's note reveals the existence of an essential difference in routine at the public, as contrasted with the private, theatres. Pressure of circumstances had compelled the former to ignore certain conventions which the latter had as sedulously preserved. In Webster's induction William Sly asks the players how they came by the piece about to be acted, and learns from Condell they had found it. "What are your additions?" continues Sly; and H. Burbage replies, "Sooth, not greatly needful; only as your sallet to your great feast, to entertain a little more time, and to abridge

[1]) In *Messalina,* Act III (1640), "solemne musick" is played during Montanus' speech at the banquet.

[2]) *History of Eng. Dram. Poetry* (1831), III, 449.

the not receiv'd custom of musick in our theatre."[1]) Whether accurate or not in all its details, Mr. Fleay's elucidation of Webster's induction throws some light on the above passage. "It further appears from the Induction," he writes,[2]) "that in 1604 (no doubt on the reconstruction of the Blackfriars boys as the Queen's Revels children in January), they 'lost' this play, which was appropriated by the King's men in retaliation for the boys' having stolen their *Jeronymo,* and acted it c. 1600."

"To abridge the not receiv'd custom of musick at our theatre," plainly means that the Blackfriars' custom of playing inter-act music had little or no recognition at the Globe. It certainly cannot be taken to indicate that musicians had no employment at the famous Bankside house, where, as at other public theatres, songs, dances and the rhymed musical monologues and farces known as jigs had to be accompanied. The inference would be that whereas (from, say, 1598 onwards) the private theatres made a regular feature of inter-act music, the public theatres for the most part avoided it. For this diversity in routine a reason can readily be found. As Dekker's gallant in *The Gul's Hornbooke* goes to the ordinary at two o'clock before proceeding to the play, the performance probably commenced at three. Acting at the private theatres was by artificial light, and the higher prices of admission charged there were as much to cover the extra expense of candles or torches as to keep out the rabble. The saving of time was no serious object; acting could be proceeded with leisurely, and inter-act music indulged in. But the twenty years' experience of public playhouses between the building of the Theatre and of the Globe had taught the players the necessary limitations. Where performances were given by natural light, and in a climate where clear skies could seldom be reckoned upon even in summer, the tendency would be to eliminate everything extraneous. In course of time inter-act music and dumb shews would go by the board. Even then, performances often exceeded in duration the fallacious "two hours' traffic of the stage." In the section devoted to "Winter"

---

[1]) Apparently the abridgment did not begin with the first interval, where the original dumb shew could not very well be done away with. The direction preceding the second act runs, "Enter Mendoza with a sconce, to observe Ferneze's entrance; who whilst the act is playing, enters unbraced, two pages before him with lights, is met by Maquerelle and convey'd in, etc., etc." But doubtless where no inter-act dumb shew occurred no music was played.

[2]) *Biog. Chron. English Drama* II, 28, 78.

in his *Raven's Almanack,* Dekker scoffs at the vanity of the players and tells them "ye shall be glad to play three hours for twopence to the basest stinkards in London, whose breath is stronger than garlick, and able to poison all the twelvepenny rooms." That this obnoxious type of playgoer did not frequent the private houses is to be seen from a passage in *Jack Drum's Entertainment,* dealing with the theatre in Saint Paul's school:

> I like the audience that frequenteth there
> With much applause. A man shall not be choked
> With the stench of garlic, nor be pasted
> To the barmy jacket of a beer-brewer.

It must not be taken, however, that this particular theatre was fully typical of all the private houses. Examination of William Percy's plays (all written to be acted by the Children of Paul's), shows that the system of mounting pursued there was far more elaborate than in any other London theatre, and followed the system of simultaneous scenery pursued at court. But the children were confined by circumstance to "the two hours' traffic of the stage," and for this reason the inter-act music had sometimes to be curtailed. In "a note to the Master of Children of Powles" appended to his unprinted play called *Necromantes,*[1]) Percy writes:

"Memorandum, that if any of the fine and formost of these Pastoralls and Comoedyes conteyned in this volume, shall but overeach in length (the children not to begin before foure, after prayers, and the gates of Powles shutting at six) the tyme of supper, that then in tyme and place convenient, you do let passe some of the songs, and make the consort the shorter; for I suppose these plaies be somewhat too long for that place."

Read by the light of stage directions in others of Percy's plays, "make the consort the shorter" obviously signifies that the master was to abbreviate the inter-act music at discretion.

When we come to look for evidence in the printed copies justifying the theory of continuous performance at the public theatres. the result is disappointing. Mere occasional publication of plays without act-divisions proves nothing. One has the uneasy suspicion that in the generality of these cases some reason other than a literal following of the stage arrangement operated. The quarto of *The Phoenix* issued in 1607 is not divided into acts and scenes, but the

[1]) Collier, *op. cit.* (1831), 377 note.

text itself indicates the act-divisions and shows that music was played in the intervals. If however the theory of continuous performance cannot be substantiated by internal evidence, we have at least clear proof that the act-divisions were not always religiously observed. In *Histriomastix* Act II, at the close, Mavortius and his company remain on the stage till Pride comes on to raise a mist[1]) under cover of which they may disappear. With the departure of Mavortius the third act begins. There is again no break between Acts III and IV, but the action apparently ceased between Acts I and II and between IV and V.[2]) Middleton's *No Wit Like a Woman's* was first published in 1657, but was obviously a much earlier play. At the end of the fourth act one finds the direction, "Exeunt Philip Twilight and Savourwit. Manent Widow and Mrs Low-water." As the two women open the fifth act, there was plainly no break.

How far then is one justified in assuming from the evidence applying to the Globe in the period of 1598—1604, that the public theatres all eliminated inter-act music from the scheme of the entertainment? Nothing points satisfactorily to the existence of a hard and fast rule. Although not printed till 1659 (when it was described as having been " divers times publickly acted by the Prince's Servants "), *The Blind Beggar of Bednall Green* was written in 1600,[3]) and probably first acted at the Rose. At the end of the second and third acts we have the composite direction, "Exeunt. Musick." and at the end of the fourth "Exeunt. Musick-Cornets." The meaning here is obvious.

When Orazio Busino, chaplain to the Venetian ambassador, sought distraction from grief by repairing to the Fortune in 1618 to see *The Duchess of Malfi*, his ignorance of the language constrained him to seek amusement in extrinsicalities. Describing his experience shortly afterwards in a letter to a patron he confessed that "some

---

[1]) The effect was doubtless procured by the opening of a trap door and the sending up of a cloud of smoke. The device was not uncommon on the Elizabethan stage, and seems to have been a heritage from the Mysteries. Cf. *Love's Metamorphoses* IV, 1, and the dumb shew in *The Prophetess*, act V.

[2]) The extreme length of the play — extending to six acts — demanded the loss of as little time as possible in the performance. But one of the breaks was clearly (if perhaps rapidly) indicated by the playing of music. Act V ends with the departure of Christoganus. "Allarmes in severall places, that brake him off thus: after a retreat sounded, the Musicke playes and Poverty enters." And then the sixth act begins.

[3]) Henslowe in his Diary alludes to it in that year as a new play.

little entertainment might be derived from the various interludes of instrumental music and dancing and singing; but the best treat was to see such a crowd of nobility so very well arrayed that they looked like so many princes listening as silently and soberly as possible."[1]) At first sight it would appear that the allusion here was in part to the performance of inter-act music at the commodious house in Golden lane, but an examination of *The Duchess of Malfi* shows the inclusion of a sufficiency of singing, dancing, and instrumental music to justify Busino's reference to "the various interludes." To begin with, there was the dumb shew in the third act demonstrating how the Cardinal of Arragon resigned the hat for the helmet, and afterwards pronounced the sentence of banishment on Antonio and the Duchess; "during which ceremony, a ditty is sung, to very solemn music, by divers churchmen." In the following act comes the song and dance of the madmen, the former "to a dismal kind of music."

In Elizabethan, as in Restoration, days most foreigners visiting London had praise for the quality of the playhouse music. "Without the city" writes Paul Hentzner, the Brandenburg jurist, of his visit in September 1598, "without the city are some theatres, where English actors represent almost every day comedies and tragedies to very numerous audiences; these are concluded with excellent music, variety of dances and the excessive applause of those that are present."[2]) The allusion here is to the jigs which brought the performances to a close.

Seeing that it was a case of "first come, first served" in the Elizabethan theatre, that no seats could be secured in advance, and that the zealous playgoer, to make sure of a place, had to repair to the house long before the hour of commencing, it might be thought that some preliminary music would be provided, to wile away the tedium of the wait. In the Restoration theatres, where similar conditions obtained, it was customary to perform three instrumental selections before the rising of the curtain. But no evidence exists to show that anything of the sort was done in Elizabethan times, and it would appear that those already assembled passed away the time in reading, card-playing, smoking, and (where dinner had not already been taken) in eating and drinking. In Marston's *What You Will* (1607), as played at the Blackfriars, one notes that the Induction

[1]) Quarterly Review, Vol. CII, p. 416.

[2]) *Pauli Hentznerii Itinerarium Germaniae, Angliae, Italiae, cum indice locorum, rerum atque verborum commemorabilium, Noribergae* (1629) p. 196.

takes place "before the Musicke sounds for the Acte." This might be taken as evidence for an overture, but it seems more likely to refer to the last of the three trumpet blasts which invariably preceded the play.

It is not surprising to find that the best musicians were attached to the private theatres, seeing that the audiences there were more fastidious than those of the Bankside. When Shirley's masque, *The Triumph of Peace,* was represented at court in February 1634. Sir Bulstrode Whitelocke superintended the music, the expense of which came to about one thousand pounds. "I was so conversant with the musitians," he writes, "and so willing to gain their favour, especially at this time, that I composed an aier my selfe, with the assistance of Mr. Ives, and called it *Whitelocke's Coranto;* which being cried up, was first played publiquely by the Blackefryars Musicke, who were then esteemed the best of common musitians in London. Whenever I came to that house, (as I did sometimes in those dayes, though not often), to see a play, the musitians would presently play *Whitelocke's Coranto;* and it was so often called for, that they would have it played twice or thrice in an afternoone. The queen hearing it, would not be persuaded that it was made by an Englishman, bicause she said it was fuller of life and spirit than the English aiers used to be; butt she honoured the *Coranto* and the maker of it with her majestyes royall commendation." [1]) This calling for particular airs seems to have been a common practice in the old days. The privilege was sturdily maintained down to the middle of the eighteenth century, and in Ireland created much disorder owing to the demand for party tunes.

Why in early Stuart times the musicians of the theatre should have required a separate license to perform there, when both the house and the players were already licensed, is difficult to divine. There was seemingly no end to the rapacity of Sir Henry Herbert, the Master of the Revels. On April 9. 1627 the musicians of the King's company had to pay him the sum of one pound (equal to at least £5 of the present currency) for a warrant of protection.[2]) There were doubtless earlier payments of the sort, although no record of such exists; there were certainly earlier warrants. It may be, of course, that these licenses

[1]) Burney's History of Music III, 376. The Prologue to *Hannibal and Scipio* shows that inter-act music was likewise provided at the Cockpit in Drury Lane in 1635.

[2]) Malone's Shakespeare (1794) II, 81.

were issued to give the musicians immunity from arrest as vagrants. That their services were not monopolised by the playhouse is shown by a whimsical passage in the tract of *The Actor's Remonstrance* (1643), written after the silencing of the theatres: "Our music, that was held so delectable and precious, that they scorned to come to a tavern under twenty shillings salary for two hours, now wander with their instruments under their cloaks — I mean such as have any — into all houses of good fellowship, saluting every room where is company with 'Will you have any music, gentlemen?'"

Collier, in his section on early theatrical music, says that "Malone refers to a warrant of protection, dated 27th of December, 1624, by Sir H. Herbert to Nicholas Underhill, Robert Pallant, John Rhodes, and seventeen others, 'all employed by the King's Majesty's servants in their quality of playing as musicians, and other necessary attendants, and a doubt must exist whether the musicians did not sometimes perform, and *vice versa*. We know that Phillippes and other actors of eminence played upon different instruments, and Pallant was a performer in the 'plat' of the second part of the *Seven Deadly Sins*, before 1588: possibly after he had ceased to act he became an instrumental performer in the band." [1])

Although this opens up an interesting speculation, it hardly seems likely that the vocations of the player and the musician were seriously confused. Had the ranks of the band been recruited to any extent from the players, separate warrants of protection for the musicians would surely have been superfluous. Conversely, no solid evidence can be adduced to show that the instrumentalists ever played speaking parts. That they were required to come occasionally on the stage in their own character, and that they might possibly have shared with the gatherers the duties of supernumeraries, is all that one can advance with safety. But to admit so much is to emphasize the fact that throughout the performance the musicians must have been in close touch with the players, and cannot have occupied any very isolated position.

Here we come by natural transition to one of the knottiest of Elizabethan stage problems. What was the normal position occupied

---

[1]) Collier, op. cit. III, 449. Remark also Tucca's gibe at Histrio in *The Poetaster*, Act III. "Come, we must have you turn fiddler again, slave, get a base-viol at your back, and march in a tawney coat, with one sleeve, to Goose-fair; then you'll know us, you'll see us then, you will, gulch, you will. Then Will't please your worship to have any music, captain?

by the musicians? It is painful to see Dr. Wegener[1]) jumping to the conclusion that the space marked "orchestra" in the well known Swan sketch represents that position. To assume this is to put an anachronistic interpretation upon the term *orchestra.* Nowhere in Europe had the latterday application of the word come into vogue before the close of the seventeenth century. In England the simple term "music room" obtained until the days of Pepys. Cotgrave, in his *Dictionary* published in 1611, defines *Orchestre* as "the senators' or noblemen's places in a theatre, between the stage and the common seats." Similarly, in an edition of the *Orbis Sensualium Pictus* of Komensky, printed in London in 1659, the passage "Spectatorum primarii sedent in Orchestra, plebs stat in Cavea," part of the description of the plate entitled *Ludus Scenicus*, is translated "the chief of the Spectators sit in the Gallery, the Common sort stand on the ground." In Serlio's design for a stage and auditorium[2]), a genuine orchestra, in the ancient sense, intervenes between the two, and the seats nearest the bare space are indicated as for the noblest spectators. As this was the normal arrangement on the continent throughout the sixteenth century, the term "orchestra" came to be applied to the seats occupied by the highest classes. Apparently it was in this sense that De Witt used it in making the Swan sketch. There can be no doubt that the boxes for the nobility in the English theatres were in the lowermost tier.[3]) "At a new play" runs Dekker's instruction to the gallant in *The Gul's Hornbooke*, "you take up the twelvepenny room next the stage, because the lords and you may seem to be hail fellow well met." Might not de Witt's *orchestra* have been this twelvepenny room?

Other conjecturings as to the position occupied by the musicians afford little help. "The band", writes Malone[4]) "which, I believe, did not consist of more than eight or ten performers, sat (as I have been told by a very ancient stage veteran, who had his information

---

[1]) *Die Bühneneinrichtungen des Shakespeare'schen Theaters* p. 151. But I find now that Dr. Wegener was not the first offender. Cf. Karl Blind's review of Gaedertz in *The Academy* Nr. 840, p. 391.

[2]) Serlio, *Architettura*, Paris 1545 (in Book II, dealing with Perspective).

[3]) In the Hope theatre contract of 1613 it was stipulated that Katherens should "make two boxes in the lower most storie, fitt and decent for gentlemen to sitt in." (Malone's Shakespeare by Boswell 1821, III, 343.)

[4]) It is painful to find Dr. Brandes and others endorsing this highly confusing statement.

from Boman, the contemporary of Betterton), in an upper balcony, over what is now called the stage box." If Malone had only had the good fortune to see the now well known Swan sketch, he certainly would not have committed himself to a statement implying that the Elizabethan theatre, like the theatre of his own time, was provided with a proscenium front. The stage boxes in the latter half of the eighteenth century were situated on either side of the "apron", immediately in front of the proscenium arch. Probably what Boman's acquaintance meant to convey to Malone was that the Elizabethan musicians occupied an upper balcony at the back of the stage. Broadly speaking, this tallies with most of the evidence educible on the subject. It may, at any rate, be taken as determined that the musicians never occupied any position outside stage regions. The exigencies of the action demanded that they should be in close touch with the players. It seems equally assured that their normal position was an elevated one. In the last act of *The City Madam*, a Blackfriars play, we find the direction, "musicians come down to make ready for the song at the arras." In *The Virgin Martyr* Act V occurs the marginal instruction, "Rise Consort", and shortly afterwards music is heard.[1]) Confirmatory evidence is found in the third act of *The Late Lancashire Witches* (1634), as acted at the Globe. Quite unconscious of their offence, the bewitched musicians have been plaguing the wedding guests with unearthly discords. Each, in fact, has been playing a different tune. They are asked to try again. "I, and lets see your faces," says Doughty, "that you play fairely with us"; and then follows the direction, "Musitians shew themselves above."

The inference would be that, generally speaking, the musicians occupied an upper room or balcony in the tyring house. It was there, when songs had to be rendered "off", that the singer usually took his stand. In *Sophonisba*, Act IV, "a short song to soft musicke" is heard "above"; and in *The Chaste Maid in Cheapside* we read at a certain juncture that "while the company seem to weep and mourn, there is a sad song in the music room." Even as late as March 23, 1661, the old custom still obtained. Pepys records

---

[1]) Compare *The Faery Pastorall, or Forrest of Elves*, marginal note in the middle of the last act, "Musick to the song here knockt vp." In the same author's *Cuck Queanes and Cuckolds Errants* is to be found the direction at the close of every act. "Here they knockt up the consort." In other words, they gave the signal for the inter-act music.

a visit to the Red Bull on that date, remarking that the play was ill-acted, "and with so much disorder, amongst others, in the musique-room, the boy that was to sing a song, not singing it right, his master fell about his ears and beat him so, that it put the whole house into an uproar."

It was doubtless also in the music room that Ariel sang when Ferdinand heard the sweet strains above him. But there are exceptions to every rule, and the ready student will have no difficulty in citing instances where music or song heard off the stage was not rendered above. Now and again the necessities of the stage demanded departure from the conventional method. In the direction already quoted from *The City Madam* we have a case in point. In *Sophonisba,* Act IV, "a treble Viall and a base lute play softly within the canopy." No previous mention is made of the canopy, but the scene was the mouth of a cave, and the canopy (or traverses shrouding the inner stage) evidently covered it. This is shown by the subsequent direction, "Syphax hastneth within the canopy as to Sophonisba's bed."

Some warning should be given as to the futility of seeking for a single solution to the entire problem of locality. Not all theatres of either category at any given period were arranged alike. Generalisation fails to elucidate that unique direction in Act V. sc. v. of *The Second Part of Antonio's Revenge* [1]), "while the measure is dancing, Andrugio's ghost is placed betwixt the Musick houses." The ghost was apparently a silent witness of the murder of Piero, a deed evidently perpetrated in the inner room on stage level. The position is indicated by the subsequent whimsical direction, "the curtaines are drawne, Piero departeth." The word "together", after "drawne" is here understood. One is inclined to assume that the ghost was stationed on the upper stage at the back, as it remains in sight until hidden by curtains. But the position is an impossible one, unless it be taken that the shade was merely a sort of presiding Nemesis and not an actual witness of the murder. Everything hinges upon the exact location of "the musick houses." The difficulty could be got rid of by supplying central stage curtains under whose grateful shelter the slaughtered Piero could disappear. But there is little warrant for such a contrivance on the Elizabethan

---

[1]) Probably acted at the Whitefriars in 1600 by the Children of Paul's; certainly at some private theatre.



It needs little demonstration to show that the terms "music room" and "tyring room" in the above directions allude to particular parts of the playhouse, and not to any imaginary rooms in the action of the comedy. In no other way could the use of a music room as a ladies' disrobing chamber be accounted for. The music room and the tyring room are both situated aloft, and the latter is provided with front curtains. Textual and pictorial evidence alike show that the upper stage was obscured from view by traverses when not in dramatic use. The inference would be that in the Blackfriars the tyring room and the upper stage were identical. This conclusion has its element of surprise, but it is far from lacking in feasibility. It apparently receives some substantiation from the graphic picture drawn of remoter theatrical times in the original prologue to *The Unfortunate Lovers,* spoken at the Blackfriars in 1638, probably in May. After complaining that audiences had grown fastidious and looked for more wit in a single play than their "silly ancestors" heard in twenty years, D'Avenant expatiates upon the uncomplaining good nature of previous generations of playgoers:

> For they, he swears, to the theatre would come,
> Ere they had din'd, to take up the best room;
> There sit on benches, not adorn'd with mats,
> And graciously did vail their high-crown'd hats
> To every half-dress'd player, as he still
> Through the hangings peep'd to see how the house did fill.

Conceive of the upper stage as shut off from view by its own especial curtains, and utilised before the play began as a general tyring room. Under such conditions it is easy to see how the half-dressed player could glance out from time to time at the spectacle of the gradually filling house. Occasions when the two attributions would clash would be very rare. Save at those infrequent junctures when the upper stage had to be pressed into service as a factor in the scene, the enclosed space could always be utilised by the players as a dressing room. Cumbrous properties were seldom seen there, and the elaborate mounting of Act IV. sc. vi. in *The Parson's Wedding* is quite exceptional. Killigrew, in devising it, had his doubts as to the practicability of the arrangement, and adds, "all above, if the scene can be so order'd." This matter aside, the directions in *The Parson's Wedding* clearly show that the music room at the Blackfriars occupied an elevated position at the back of the stage, and could be utilised on occasion for the traffic of the scene.

———

Eine Doppelredaktion in Shakespeares «Julius Caesar».

Von

Paul Kannengiesser.

Nachdem im Jahrbuch XXXVIII (1902) der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft über die Lektüre Shakespeares auf deutschen Schulen von Wilh. Münch Vortreffliches gesagt worden, sei es einem Schulmann nunmehr auch gestattet, eine Frucht seiner in den Dienst des Unterrichts, und zwar in diesem Falle des deutschen Unterrichts, gestellten Shakespearestudien hier darzubieten. Sie ist nicht aus dem Boden berufsmäßiger Shakespeare-Philologie hervorgewachsen, sondern aus dem eine lange Reihe von Jahren hindurch redlich verfolgten Bemühen, meine Zöglinge möglichst in das Verständnis Shakespeares einzuführen, ihnen jedesmal vor allem die Grundidee der Dichtung und den durch sie bedingten Gang und Bau der Handlung wie die Charakteristik der Personen klar zu machen und zu solchem Zwecke meinerseits gemäß dem Grundsatz «bonus vir semper tiro» immer aufs neue Erlesenes und Selbstgefundenes zu prüfen und zu ergänzen. So fühle ich mich frei von dem von Alexander Schmidt (Jahrbuch III, S. 342) wohl nicht mit Unrecht manchem vorgeworfenen «Verbesserungsfieber» und darf zugleich versichern, das von Leo gleich im ersten Bande dieses Jahrbuchs so dringlich empfohlene «nonum prematur in annum» weit über dieses Zeitmaß hinaus beherzigt zu haben. Gerade aber die häufig wiederholte Behandlung desselben Gegenstandes und der immer erneuerte Versuch, ins Innere der Dichtung einzudringen und ein vom Ganzen zu den Einzelheiten hinabreichendes Verständnis zu gewinnen, hat eine mir anfangs nur als Vermutung aufgetauchte Entdeckung allmählich zur Überzeugung gefestigt, und es soll im folgenden versucht werden. ihr Geltung zu verschaffen.

Es handelt sich um einen Abschnitt in der dritten Szene des vierten Aktes von «Julius Caesar».

Der schon bei der ersten Begrüßung, noch angesichts der beiden Heere zwischen Brutus und Cassius hervorgebrochene und dann während der im Zelt des Brutus fortgesetzten Unterredung zu bedenklichster Hitze gesteigerte Zwist ist, hauptsächlich durch das geschickte Einlenken des Cassius, allmählich beigelegt, die Gemüter haben sich beruhigt, und das Auftreten des in komischem Übereifer hereinstürmenden Poeten stellt auch im Zuschauer oder Leser das volle Gleichgewicht wieder her; so ist Raum geschaffen für den mächtigen Eindruck, den uns das Folgende erwecken soll. Denn nun erfahren wir aus dem Munde des Brutus, doppelt ergreifend durch die lakonische Kürze seines Berichtes, den Tod der Portia und damit das furchtbare Schicksal, das das sonst so gefestigte Gemüt dieses Mannes in seinem Innersten hat erbeben machen. Gewiß, wenn Brutus schon während der Streitszene, in dem Augenblicke, wo Cassius nach Versöhnung trachtend sein eigenes hitziges Aufwallen mit Gram und bösem Blut entschuldigt, seinerseits erklärt

When I spoke that, I was ill-temper'd too,

so sind wir durch die vorhergegangenen Ereignisse schon auf eine solche Erklärung vorbereitet. Der Erfolg, um dessentwillen er sich den Entschluß, den Freund zu morden, abgerungen hat, ist ausgeblieben. Schon von dem Augenblicke an, wo er bei Caesars Leichenfeste auf der Rednerbühne stehend aus der Menge den verständnislosen Zuruf vernahm: «Brutus werde Caesar!», mußten ihm quälende Zweifel aufgestiegen sein; bald darauf sieht er sich durch diese selbe Menge, der er die alte Freiheit hatte wiedergeben wollen, aus Rom hinausgetrieben und durch überlegene Gegner fern gehalten, landflüchtig, mit Mühe nur den Sold für seine Legionen zusammenbringend, uneins mit seinem vertrautesten Bundesgenossen, über dessen erkaltende Freundschaft er noch kurz vor seinem Eintreffen wehmütige Worte zu Lucilius gesprochen hat. Die tiefe Verstimmung, die sich seiner Seele so bemächtigt hat, mag immerhin schon die ungewöhnliche Gereiztheit erklären, zu der er sich nun Cassius gegenüber fortreißen läßt. Und doch — bei solcher noch immer ja nicht aussichtslos erscheinenden Sachlage durften wir von diesem Stoiker erwarten, daß er nach seiner Aussöhnung mit Cassius den alten Gleichmut und die nötige Entschlossenheit wiedergewinnen

werde, den ersten Mißerfolg noch wieder gut zu machen. Da aber hören wir nun auf die verwunderte Äußerung des Cassius

I did not think you could have been so angry

erst den tiefsten Grund seiner Verdüsterung. Der Tod der Portia bedeutet für ihn weit Schlimmeres als den Verlust einer edlen und getreuen Lebensgefährtin: denn er ist erfolgt in grausamem Zusammenhange mit seinem eigenen Unternehmen. Portia, die er gewiß nicht bloß zur Mitwisserin seines Mordplans, sondern auch zur Teilnehmerin all' seiner an ihn geknüpften Hoffnungen gemacht hat, ist unter dem Eindruck des ersten schweren Mißerfolges zusammengebrochen, und dieser Zusammenbruch, gerade weil er so erfolgt ist, bedroht auch das Gemüt des Brutus mit verderblicher Erschütterung. Der Selbstmord der Gattin muß ihm geradezu wie ein Verhängnis erscheinen und wie eine Ankündigung des eigenen Schicksals. So ist diese kurze Szene von ganz besonders tragischer Wirkung, und wir verstehen es, wenn Cassius tief ergriffen in die Worte ausbricht:

How scap'd I killing when I cross'd you so?

und wenn er gleich nachher in der Beratungsszene es zu vermeiden sucht, den schwergetroffenen Freund durch Widerspruch aufs neue zu reizen.

Noch ganz unter dem Eindrucke der eben vernommenen Trauerbotschaft läßt er sich dann auch gleich bei dem Beginne der Beratung ohne Rücksicht auf seine Umgebung den schmerzensvollen Ausruf entschlüpfen: «Portia, art thou gone?» Brutus aber, der seine alte Selbstbeherrschung wiedergewonnen hat, beschwichtigt ihn: «No more, I pray you». Die Sache ist für ihn, äußerlich wenigstens, nunmehr erledigt, und wir müssen meinen, damit auch für uns, und richten unsere Aufmerksamkeit auf den Kriegsrat, zu dem Titinius und Messala in das Feldherrnzelt beschieden sind; die Handlung geht weiter. Wir hören, daß die Feinde mit starker Heeresmacht im Anzuge sind und auf Philippi rücken, und erfahren sodann aus der Unterredung des Brutus und Messala, daß die Triumvirn, von deren rücksichtsloser Entschlossenheit und solidarischem Zusammenhalten die meisterhafte Technik des Dichters uns unmittelbar vor dem Streite unserer beiden Feldherrn eine wirkungsvolle Probe gegeben, auf ihrer Bahn folgerichtig vorgeschritten sind: den Proskriptionslisten ist blutige Geltung verschafft worden; auch Cicero befindet sich unter den *Opfern.*

Zu unserer Überraschung wird nun aber das Gespräch noch einmal auf den eben abgetanen Tod der Portia zurückgelenkt. Messala fragt vorsichtig den Brutus, ob er seine Nachrichten von seinem Weibe erhalten habe, und als Brutus dies verneint, dringt er weiter in ihn mit der Frage, ob ihm sein Brief denn gar nichts von ihr melde. Brutus verneint auch dies, und nach dem, was wir zuvor gehört haben, müssen wir annehmen, er suche einer nochmaligen Berührung seiner offenen Wunde auszuweichen, wünsche auch wohl das unselige Ereignis den beiden Offizieren noch zu verheimlichen.[1]) Aber die Unterredung steuert einem anderen Ziele zu. Denn, aufmerksam geworden durch die Frage des Messala und seine bedeutungsvolle Äußerung, daß er solches Ausbleiben von Nachrichten über Portia seltsam finde, dringt nun Brutus plötzlich in ihn mit der Frage, ob er etwa eine solche Nachricht habe, und auf die ausweichende Verneinung Messalas ruft er, wie wenn er jetzt erst sich darauf gefaßt mache, etwas Neues, Furchtbares zu erfahren:

Now, as you are a Roman, tell me true.

Und ganz in dem Bewußtsein, der Überbringer einer solchen Schreckensbotschaft zu sein, sagt jener, indem er zugleich an das Römerherz des Brutus appelliert:

Then like a Roman bear the truth I tell:
For certain she is dead, and by strange manner.

Seltsam, und immer das vorhergegangene Gespräch des Brutus mit Cassius vorausgesetzt, noch seltsamer die Art, wie er diese Nachricht entgegennimmt. Denn als ob er wirklich jetzt zum ersten Male das Entsetzliche vernähme, den großen Schmerz aber sofort mit großer Seelenkraft niederzwänge, ruft Brutus aus:

Why, farewell, Portia. — We must die, Messala:
With meditating that she must die once,
I have the patience to endure it now.

Sehr begreiflich, wenn angesichts eines solchen Gleichmutes Messala in die bewundernden Worte ausbricht:

Even so great men great losses should endure.

Aber auch Cassius zollt dieser Bewunderung seinen Anteil:

I have as much of this in art as you
But yet my nature could not bear it so.

---

[1]) *Vgl. Gervinus*, Shakespeare, 4. Aufl. 1872, Bd. II, S. 290.

Und gerade auf diese Wirkung hat es ohne Zweifel Shakespeare hier abgesehen: in jener Entgegnung des Brutus zugleich mit der Bewunderung, die sie in seiner Umgebung erweckt und auch in uns erwecken soll, gipfelt dieses kurze Intermezzo. «Unserm Dichter», sagt Delius (Shakespeares «Julius Caesar» und seine Quellen, Jahrbuch XVII, S. 67 ff.), «kam es darauf an, den Stoizismus zu zeigen, mit dem Brutus die Nachricht von dem Tode der geliebten Frau aufgenommen». Und Kreißig (Vorlesungen über Shakespeare, 3. Aufl. 1877. Bd. I, S. 425): «Seine Manneskraft wird durch den furchtbaren Schlag nur gesammelt, nicht erschüttert.

> Wir müssen sterben,
> Messala; dadurch, daß ich oft bedacht usw.

Das ist seine ganze Totenklage».[1])

Ich aber muß gestehen, daß mir die vom Dichter beabsichtigte Wirkung hier ganz ausgeblieben ist, ja daß ich diese Stelle als eine Störung des Zusammenhanges und als eine Beeinträchtigung der kurz zuvor in mir hervorgerufenen tragischen Stimmung empfinde. Der Grundton dieser war das Mitleid mit dem ins Mark getroffenen Brutus. mit seinem echt menschlichen und zugleich doch heroischen Schmerze, der, wie mannhaft auch Brutus gegen seine Äußerungen ankämpft, auf seinem Gemüte doch mit unheilvoller Schwere lastet: hier aber soll es plötzlich der Bewunderung für einen Stoizismus weichen. der in dem Zusammenhange, in dem die Stelle mit dem Vorhergegangenen nun einmal steht. doch eigentlich nur einen Scheinerfolg davonträgt. Solch innerem Widerspruch, der meinem Gefühle nach sich jedem aufdrängen muß, der unsere Stelle mit aufmerksamer Berücksichtigung aller einzelnen Verse liest, hat denn auch Fr. von Westenholz eine kräftige Stütze für die Auffassung entnommen, die er in seiner merkwürdigen Schrift über «Idee und Charaktere in Shakespeares «Julius Caesar» (1897, S. 18 f.) in geistvoller. aber auch über das Ziel hinaus treffender Weise entwickelt. Nachdem er die Bedeutung der von Brutus dem Cassius eröffneten Todesnachricht gewürdigt hat. fährt er nämlich fort: «Um so unerfreulicher sind wir durch die bald darauf gemachte Wahrnehmung enttäuscht, daß auch dieser Schmerz. der doch alle Ursache hätte, echt zu sein, dem Brutus einen Anlaß bietet. als Stoiker zu posieren».

---

[1]) Vgl. auch Oechelhäuser, Einführung in Shakespeares Bühnendramen. 2. Aufl. 1865, Bd. I, S. 214 f. u. H. Viehoff. Shakespeares «Julius Caesar» im Jahrb. V, 1870, S. 6 ff.

Und nach eingehender Analyse unserer Stelle schließt der Verfasser mit der triumphierenden Frage: «können wir dieser Komödie gegenüber an die Aufrichtigkeit der Trauer überhaupt noch glauben?»

Gegen das Ergebnis dieser Betrachtung wird freilich aus dem Zusammenhang der Szene heraus, so wie sie vor uns liegt, schwerlich viel einzuwenden sein. Auch mit dem Hinweis auf Wiederholungen, wie sie sich ja bei Shakespeare als Variationen des gleichen Motives in einem und demselben Drama sonst nicht selten finden, kann man hier nicht auskommen; man vergleiche die im Jahrbuch XIII, S. 111 ff. von Wilh. König dargebotene Zusammenstellung, die übrigens gerade unsere Stelle unbeachtet läßt. Denn jene Wiederholungen bekunden zum Teil gerade die Meisterschaft Shakespeares, wie z. B. in unserem Stücke das Verhalten des Brutus zu seinem schlafenden Diener Lucius II, 1 und IV, 3, von König in Übereinstimmung mit G. Freytag (Technik des Dramas, 7. Aufl. S. 74) als «eine der gleichmäßigsten und schönsten Wiederholungen des dargestellten Motivs» gepriesen, und wie das zweimalige Auftreten der wahnsinnigen Ophelia im vierten Akte des «Hamlet»; oder sie haben ihre Berechtigung in einer von Shakespeare weislich beabsichtigten Kontrastwirkung, wie es bei der doppelten Werbeszene in «King Richard III.» (I, 2 und IV, 4) der Fall ist; andere wieder finden wenigstens ihre Erklärung in dem Streben des Dramatikers nach Steigerung oder in dem Bemühen, dem Bedürfnis des Publikums durch abwechslungsvolle Behandlung gewisser komischer oder auch wohl gespensterhafter Motive der Nebenhandlung entgegenzukommen.[1]) Wo aber in solchen Fällen die Kunst des Dichters wirklich einmal zu versagen scheint, da handelt es sich um ein Werk seiner Jugendperiode, wie bei der Schlußerzählung Lorenzos in «Romeo and Juliet», oder man glaubt den Mangel aus einer Nachgiebigkeit gegen das in seiner Quelle vorgefundene Material erklären zu können (s. König S. 129). Keiner aber von allen diesen Erklärungsgründen trifft für unsere Stelle zu: Shakespeare, der hier auf der Höhe seines Schaffens steht und gerade in unserer Szene den ihm durch Plutarch überlieferten Stoff mit voller Freiheit gestaltet, stellt uns hier vor einen inneren Widerspruch, der um so fühlbarer wird, als die beiden Stellen, die ihn bergen, sich in allernächster Nachbarschaft befinden.

---

[1]) Vgl. das bei König über die Rodrigoszenen im «Othello» und die Wiederkehr der Hexenszenen im «Macbeth» Gesagte.

Und doch glaube ich, daß nichts uns hindert, diesen Widerspruch auf andere Art zu lösen, indem man sich nämlich zu dem Wagnis entschließt, die beiden einander widersprechenden Stellen als zwei verschiedene, aber beide von Shakespeare selber herrührende Bearbeitungen aufzufassen, die aus Versehen bei der Drucklegung der ersten Folio-Ausgabe von 1623, die bekanntlich unser Drama zum ersten Male der Öffentlichkeit darbot, nebeneinander in den Text gelangt sind. Alle Ehrfurcht vor einer fast 300jährigen Überlieferung und zwar besonders einem Texte gegenüber, der als «einer der korrektesten in der Folio» gilt (Delius), kann uns nicht abhalten, einen Ausweg zu betreten, auf den in diesem Falle die Notwendigkeit uns hindrängt und den uns die bisherigen Ergebnisse der Shakespeareforschung nicht verschließen. Es ist hier nicht zu befürchten, daß wie Goethe einmal an Schlegel schrieb, «bei der unendlich zarten Zweckmäßigkeit dieses Stückes» «gleich, wie man irgendwo zu rücken anfängt, mehrere Fugen knistern und dem Ganzen der Einsturz droht» (Jahrb. VII, S. 64); vielmehr wird unsere Annahme nur dazu dienen, jene Zweckmäßigkeit noch in helleres Licht zu stellen und das feste Gefüge der Handlung um so klarer hervortreten zu lassen. Denn es wird zugleich ersichtlich werden, warum sich Shakespeare zu einer Neubearbeitung der fraglichen Stelle entschlossen und mit welcher Meisterschaft er sie ausgeführt hat.

So mögen denn nun hier zuerst die beiden Redaktionen, die sich ohne Schwierigkeit und ohne auch nur die Änderung eines einzigen Textwortes zu erfordern, herauslösen lassen, gesondert nebeneinander stehen, und zwar bedeutet A die der Reihenfolge im Texte nach erste, B die in dieser Hinsicht zweite Bearbeitung, von denen aber zeitlich Redaktion B der Redaktion A voraufgeht. Es empfiehlt sich daher, erst B und sodann A zu prüfen. Der Text ist der bei Dyce, London 1881, Vol. VII gedruckte, und die, beide Redaktionen zu Anfang und am Ende gleichlautend einschließenden, sowie die sonst noch beiden gemeinsamen Verse sind der besseren Übersicht wegen beide Male mitgegeben, aber mit Ausnahme der Bühnenanweisungen kursiv gedruckt.

Redaktion B (Jul. Caes. IV 3, 139—142 und 159—198), d. h. der **Reihenfolge** nach im Texte die zweite, zeitlich genommen die von Shakespeare zuerst gedichtete.

Brut. *Lucilius and Titinius, bid the commanders*
Prepare to lodge their companies to-night.
Cass. *And come yourselves, and bring Messala with you*
Immediately to us (Exeunt Lucilius and Titinius).
Brut. *Lucius a bowl of wine!*
Enter Lucius, with wine and taper.
Brut. *In this I bury all unkindness, Cassius.* (Drinks.)
Cass. *My heart is thirsty for that noble pledge.*
Fill, Lucius, till the wine o'erswell the cup;
I cannot drink too much of Brutus' love. (Drinks.)
Brut. *Come in, Titinius!* (Exit Lucius.)
Re-enter Titinius, with Messala.
Welcome, good Messala. —
Now sit we close about this taper here,
And call in question our necessities.
Messala. I have here received letters,
That young Octavius and Mark Antony
Come down upon us with a mighty power,
Bending their expedition toward Philippi.
Mes. *Myself have letters of the selfsame tenour.*
Brut. *With what addition?*
Mes. *That by proscription and bills of outlawry*
Octavius, Antony, and Lepidus,
Have put to death an hundred senators.
Brut. *Therein our letters do not well agree;*
Mine speak of seventy senators that died
By their proscriptions, Cicero being one.
Cass. *Cicero one!*
Mes. *Cicero is dead,*
And by that order of proscription. —
Had you your letters from your wife, my lord?
Brut. No, Messala.
Mes. Nor nothing in your letters writ of her?
Brut. Nothing, Messala.
Mes. That, methinks, is strange.
Brut. Why ask you? hear you aught of her in yours?
Mes. No, my lord.
Brut. Now, as you are a Roman, tell me true.
Mes. Then like a Roman bear the truth I tell:
For certain she is dead, and by strange manner.
Brut. Why, farewell, Portia.—We must die, Messala:
With meditating that she must die once,
I have the patience to endure it now.
Mes. Even so great men great losses should endure.
Cass. I have as much of this in art as you,
But yet my nature could not bear it so.
Brut. *Well, to our work alive! What do you think*
Of marching to Philippi presently?

Redaktion A (Jul. Caes. IV 3, 139—180 und 197—198), d. h. die von Shakespeare später gedichtete.

Brut. Lucilius and Titinius, bid the commanders
Prepare to lodge their companies to-night.
Cass. And come yourselves, and bring Messala with you
Immediately to us. (Exeunt Lucilius and Titinius.)
Lucius, a bowl of wine!
Cass. I did not think you could have been so angry.
Brut. O Cassius, I am sick of many griefs.
Cass. Of your philosophy you make no use,
If you give place to accidental evils.
Brut. No man bears sorrow better:—Portia is dead.
Cass. Ha! Portia!
Brut. She is dead.
Cass. How scap'd I killing when I cross'd you so?
O insupportable and touching loss!
Upon what sickness?
Brut. Impatient of my absence,
And grief that young Octavius with Mark Antony
Have made themselves so strong; — for with her death
That tidings came;—with this she fell distract,
And, her attendants absent, swallow'd fire.
Cass. And died so?
Brut. Even so.
Cass. O ye immortal gods!
Enter Lucius, with wine and taper.
Brut. Speak no more of her. Give me a bowl of wine.
In this I bury all unkindness, Cassius. (Drinks.)
Cass. My heart is thirsty for that noble pledge.
Fill, Lucius, till the wine o'erswell the cup;
I cannot drink too much of Brutus' love. (Drinks.)
Brut. Come in, Titinius! (Exit Lucius.)
Re-enter Titinius with Messala.
Welcome, good Messala.
Now sit we close about this taper here,
And call in question our necessities.
Cass. Portia, art thou gone?
Brut. No more, I pray you.
Messala, I have here received letters,
That young Octavius and Mark Antony
Come down upon us with a mighty power,
Bending their expedition toward Philippi.
Mes. Myself have letters of the selfsame tenour.
Brut. With what addition?
Mes. That by proscription and bills of outlawry,
Octavius, Antony, and Lepidus,
Have put to death an hundred senators.
Brut. Therein our letters do not well agree;
Mine speak of seventy senators that died
By their proscriptions, Cicero being one.
Cass. Cicero one!
Mes. Cicero is dead,
And by that order of proscription. —
Brut. Well, to our work alive! What do you think
Of marching to Philippi presently?

Gehen wir also von B aus. Hier weiß Brutus vor dem Gespräche mit Messala von dem Tode seiner Gattin noch nichts und ebensowenig Cassius. Die Verstimmung, die Brutus in der soeben mit dem Versöhnungstrunke abgeschlossenen Streitszene für kurze Zeit aus dem Gleichgewicht gebracht hatte, beruht auf der durch seinen Mißerfolg geschaffenen Lage und den dadurch hervorgerufenen Zweifeln an der Berechtigung und dem Ausgang seiner Tat. Aber er ist der Stoiker, der seinen Gleichmut bald wieder zu gewinnen weiß, und eben dieser Stoizismus feiert nunmehr während der Beratungsszene seinen höchsten Triumph, und zwar jetzt keinen Scheinerfolg, da Brutus wirklich hier aus dem Munde des Messala die Schreckensnachricht von Portias Tode zum ersten Male vernimmt. Und so sind auch wir jetzt in der Lage, bewundernd mit Messala auszurufen:

Even so great men great losses should endure.

Auch erscheint es durchaus am Platze, wenn Cassius nun gesteht, solche Stärke gewinne man nicht aus bloßer Philosophie, sondern allein aus angeborener Seelengröße. Brutus aber, sich in dieser ganzen Größe aufrichtend, schneidet das Gespräch über den erschütternden Vorfall ab, indem er mit entschlossener Wendung den eigentlichen Gegenstand der Beratung wieder aufnimmt:

Well, to our work alive!

So hat Shakespeare diese Szene zuerst entworfen, und wie kunstvoll ist sie in der knappen und doch so feinsinnigen Art ihrer Ausführung! Man beachte, wie vorsichtig Messala sich an Brutus, man möchte sagen heranfühlt und wie dieser, den Anzug des Entsetzlichen ahnend, mit schnellem Entschlusse sich zusammenrafft, um es mit seiner ganzen Wucht auf sich eindringen zu lassen.

Now, as you are a Roman, tell me true.

Und doch, bei aller Kunst macht diese Szene keinen rechten Eindruck: denn soviel sie dem Brutus hier an stoischer Ruhe beilegt, so viel nimmt sie ihm an echt tragischer Wirkung. Diesen Mangel aber hat sicherlich niemand tiefer empfinden können und müssen als unser Dichter selbst, der die beste Gelegenheit hatte, die Bühnenwirkung, für die allein er alle seine Stücke schrieb, unmittelbar an sich zu erproben. So wird er von dieser Szene den Eindruck gewonnen haben, den Lessing ganz allgemein in seinem Laokoon (I) auf die unanfechtbaren Sätze gebracht hat: «Alles Stoische ist

untheatralisch, und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierte Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken; aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.» Ist aber unsere Meinung richtig, so steht auch nichts dem Schluß entgegen, daß Shakespeare es sich hat angelegen sein lassen, seine erste Bearbeitung durch eine zweite zu ersetzen. Mag es im ganzen auch richtig sein, daß sein Genie, im eminenten Sinne eine durch instinktives Kunstbewußtsein geleitete Naturkraft, seine Werke in einem Gusse zu schaffen pflegte, wie der junge Goethe seinen Werther und Grillparzer seine Ahnfrau, daß er, wie Heminge und Condell in ihrem Vorwort zur ersten Folioausgabe ihm nachrühmen, in seinem Manuskript nur selten etwas ausstrich (vgl. besonders Karl Elze, W. Shakespeare, Halle 1876, S. 313 ff.), so ist doch dadurch nicht ausgeschlossen, daß er nach Vollendung seines Werkes, aus seinem dichterischen Paroxysmus erwacht und unter dem klärenden Eindrucke der Bühnendarstellung, auch die künstlerische Reflexion zu ihrem Rechte kommen ließ und unter ihrer Leitung vorgefundene Mängel beseitigte, worauf ja auch der in den Quartos mehrfach wiederkehrende Titelzusatz: «Newly corrected and augmented» hinweist (s. auch hier Elze, a. a. O.). Solche Veränderungen von der Hand des Dichters liegen uns doch sehr wahrscheinlich vor in «Love's Labour's Lost[1])» und in «King Richard II[2])». Ist es doch auch eine offene Frage, ob uns nicht für «Romeo and Juliet», «Hamlet» sowie auch für «King Henry V» je eine doppelte und zwar grundverschiedene Bearbeitung vorliegt[3]). Für unser Drama wird übrigens zudem auch noch eine aus einem fortgesetzten enthusiastischen Zustand heraus geflossene Schöpfung durch den Umstand sehr in Frage gestellt, daß der Dichter hier in manchen Fällen, wenn auch überall seine geistige Freiheit bewahrend, eine bis auf den Wortlaut sich erstreckende Rücksicht auf sein Quellenmaterial genommen hat, was ohne zeitweilige Unterbrechung des produktiven Stromes psychologisch kaum möglich erscheint, und wenn

---

[1]) S. Delius, Einleitung zu diesem Drama sowie zu IV 3, S. 255, Anmerkung 69 u. 73 und zu V 2, S. 269, Anmerkung 171, cf. Furness, A New Variorum Edition of Shakespeare, Vol. XIV, 1904, p. VIII.

[2]) S. Delius I, Einleitung zu King Richard II., S. 615 und besonders zu I 3, S. 624, Anmerkung 20, S. 626, Anmerkung 42 u. 45.

[3]) S. für diese Dramen die Einleitungen bei Delius; cf. Elze, S. 407.

auch dieser Umstand gerade für die unsere Stellen umfassen
Szenen am wenigsten in Betracht kommt (s. Delius, J. C. u
Quellen in Plutarch, Jahrb. XVII, 1882), so mußte er doch
vornherein geeignet sein, der künstlerischen Reflexion ein breit
Tor zu öffnen und ihr auch nach Vollendung des Werkes noch
größere Geneigtheit seitens des Dichters zu sichern. Sie war
vielleicht auch durch den Umstand nahe gelegt, daß der Julius Ca
seiner Schauspielergesellschaft und damit auch ihm selber du
seine Zugkraft als ein besonders kostbares Besitztum gegolten
auf dessen künstlerische Abrundung er Wert zu legen hatte.

Redaktion A trägt solchen Anforderungen in vortrefflicher W
Rechnung. Denn an die Stelle jenes unwirksamen Stoizismus ist j
der echt tragische Zustand eines von schwerstem Leid erschütter
wenn auch mannhaft sich dagegen wehrenden Gemütes getreten,
gerade die Art, wie Brutus, hier schon längere Zeit unter dem Dru
seines Schicksals stehend, dem Freunde dieses mitteilt, den aufs n
mit dem Berichte in ihm aufsteigenden Schmerz niederkämpft.
ihn uns als Menschen und Helden zugleich erscheinen. Und so
winnt das traurige Ereignis selbst, das in der ersten Bearbeitung
mit flüchtiger Wirkung an uns vorüberzieht, erhöhte Bedeutung;
Tod der Portia und damit ihre eigene Person ist fester in den
sammenhang des Ganzen eingefügt, dieser selber straffer gespa
Von ihrem ersten Auftreten, wo sie, durch das unruhige Geba
ihres Gatten besorgt gemacht, ihm das verhängnisvolle Geheimnis
entlocken weiß, bis zu unserer Szene, die uns die volle Tragik il
eigenen Zusammenbruchs für Brutus offenbart, und von hier
weiter zu der unheilvollen, jetzt uns erst so recht nachfühlbaren Na
giebigkeit des Cassius, die ihm im Entscheidungskampfe das Vertra
auf einen guten Ausgang raubt und ihn vorzeitig in den Tod tre
zieht sich jetzt ein fester Kausalnexus, der gerade durch se
unerbittliche Folgerichtigkeit von mächtiger Wirkung wird. Und
kommt denn auch der Seelenzustand des Brutus, gleich nach
Abschluß der Beratung, wo er allein mit sich in seinem Zelt zur
geblieben ist, seine weichherzige Stimmung, die sich dem Die
gegenüber so rührend äußert, die Zerstreutheit des gerade doch
Klarheit und Entschlossenheit angewiesenen Feldherrn, erst jetzt
rechter Geltung, wo wir eindrucksvolle Kenntnis davon haben,
welchem Gram er krankt.

Lesen oder sehen wir also jetzt die ganze Szene so, daß n
A, abgesehen von den beiden gemeinsamen Bestandteilen, B ausf

so fühlen wir uns auch nicht mehr in unserer Stimmung gestört, und die durch den Kriegsrat eingeleitete Handlung nimmt ihren ungehemmten Fortgang:

Wir erfahren den Anzug der Feinde und den Tod der Senatoren, und nachdem wir auch den Untergang Ciceros vernommen haben, bei dem das Gespräch einen Augenblick, entsprechend der im Stück ihm zugewiesenen episodenhaften Rolle, weilt, leitet Brutus zum Hauptgegenstande der Beratung über, von der Betrachtung der Toten zur Angelegenheit der Lebendigen:

Well, to our work alive!

Das Wort schließt sich an A so passend wie an B an, und Shakespeare durfte es ruhig stehen lassen. Die äußere Seite seiner redaktionellen Tätigkeit konnte sich darauf beschränken, zwischen den Ruf des Brutus nach einer Schale Wein und den Eintritt des Lucius die neue Bearbeitung einzuschieben, wahrscheinlich so, daß er sie daneben auf den Rand des Manuskriptes schrieb, und dafür in der Beratungsszene hinter der Mitteilung vom Tode Ciceros *by that order of proscription* den Abschnitt von der Frage Messalas an *Had you your letters from your wife, my lord?* bis zu den Worten des Cassius *But yet my nature could not bear it so* ausschaltete, vielleicht nur durch Einklammerung. Sonst galt es nur noch hinter die Bühnenanweisung: *Enter Lucius, with wine and taper*, falls sie überhaupt vom Dichter selber herrührt[1]), den Vers für Brutus einzufügen: *Speak no more of her. Give me a bowl of wine,* und ebenso zu Anfang der Beratungsszene hinter die Worte *And call in question our necessities* den Ausruf des Cassius *Portia, art thou gone?* und die Bitte des Brutus *No more, I pray you.* — Daß dann beim Druck der ersten Folio die ausgeschaltete Stelle doch wieder mit abgedruckt wurde, ist ein Versehen, das aus der geringen Sorgfalt, mit der bekanntlich die Herausgeber wie die Drucker den Text behandelt haben, genugsam begreiflich wird[2]); erklärt man doch auf

---

[1]) Diese Bühnenanweisung findet sich allerdings schon in der ersten Folioausgabe, s. Faksimile-Reproduktion von H. Staunton, London, 1866.

[2]) S. u. a. Elze, S. 329 ff. und Sidney Lee, A Life of W. Shakespeare, London 1898, S. 303 ff., cf. auch J. Payne Collier, Notes and Emendations to the Text of Shakespeare's Plays usw., London 1853, Second Edit. London 1853, Introduction, XXV. Ist es doch fraglich, ob das den Herausgebern zur Verfügung stehende Manuskript überhaupt das aus Shakespeares Feder stammende Original gewesen ist.

gleiche Weise auch das Nebeneinander der oben erwähnten beiden Doppelredaktionen im Text von Love's Labour's Lost (vgl. Delius a. a. O.).

Vielleicht wird streng konservativer Sinn sich auch gegen meine Darlegung sträuben, ich glaube aber schwerlich aus stichhaltigen Gründen. Sollte sie aber im ganzen wenigstens die erhoffte Billigung finden und demgemäß in späteren Ausgaben mit dem Text verfahren werden[1]), so wird es sich doch immer empfehlen, unter diesem oder in einem Anhang auch die erste Bearbeitung wiederzugeben, schon weil man damit einen Einblick in die Werkstatt unseres Dichters bietet, und es bleibt so auch hier der von den Cambridge-Editors gewahrte Grundsatz Garricks in Ehren

of losing no drop of that immortal man.

[1]) Es mag hier hingewiesen sein auf die Bühnenbearbeitung unseres Stückes von Heinrich Jantsch in N. 1160f. der Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes, Halle, Verlag von Otto Hendel, die, lediglich von einem richtigen Bühnentakte geleitet, Redaktion B, allerdings zugleich mit der Mitteilung über den Anzug der Feinde auf Philippi und dem Gespräche über die Proskriptionen, ausläßt.

Shakespeares Lateingrammatik.

Lilys Grammatica Latina nach der ältesten bekannten Ausgabe von 1527 und der für Shakespeare in Betracht kommenden Ausgabe von 1566 (London, R. Wolfius).

Neugedruckt von

Dr. S. Blach.

Vorbemerkung.

Daß Shakespeare nach dieser Grammatik studierte, ergibt sich aus den Zitaten in «Merry Wives of Windsor» IV, 1, 1 «Henry IV» II, 1. «Much Ado» IV, 1, «Twelfth Night» II, 3, «Love's Labour's Lost» IV, 2, V, 1, «Taming of the Shrew» I, 1, «Titus Andronicus» IV, 2; vgl. Anders, Shakespeare's Books, S. 13 ff.

Das Buch hat aber eine reiche Vor- und Nachgeschichte, die für das geistige Leben von Shakespeares Umgebung von Bedeutung ist. Es folgt daher im nächsten Jahrbuch ein Bericht über die anderen wichtigeren Ausgaben.

Ausgabe von 1527. Cathedralbibliothek Peterborough.

Ioannis Coleti Theologi, Olim *decani diui Pauli, æditio, una cum quibusdam G. Lilij Grammatices rudimentis.* [Page 1]

G. Lilij Epigramma.

Pocula si linguæ cupias gustare latinæ,
Quale tibi monstret, ecce Coletus iter.
Non per caucaseos montes aut summa pyrenes
Te ista per Hybleos sed via ducit agros.

Anno MDXXVII.

(kein Druckort)

G_{xx}^{4} H.

Ausgabe von 1566. Bodleian Libr. 4° A 17 Art. B. S.

Das Titelblatt sowie die beiden Vorreden und die Seiten 13—14 *sind in der Ausgabe von 1566 ausgerissen; zur Ergänzung wurde daher die nächstspätere Ausgabe von 1572 benutzt. (Bodl. 4° G 12 Art. B. S)*

MDLXXII

A shorte Introdvction of Grammar, generally to bee vsed:
compiled and set forthe, for the bringinge vp of all those that intende to attayne *the knowledge* of the Latine tongue.

The mayster shal reherse these artycles to them that offer theyr children, on this wyse here folowynge.

If your chylde can rede and wryte latyn and englisshe sufficiently, soo that he be able to rede and wryte his owne lessons, than he shal be admytted into the schole for a scholer.

If your childe after reasonable season proued be founde here vnapte and vnable to lernynge, than ye warned therof shal take hym awaye, that he occupye not here rowme in vayne.

If he be apte to lerne, he shal be content that he contynue here, tyl he haue some competent literature.

If he be absent vi dayes *and in* that mean season ye shewe not cause reasonable (reasonable cause is al onely sekenes), than his rowme to be voyde, without he be admytted agayne and paye iiii d.

Also after cause shewed yf he contynue so absent tyl the weke of admyssyon in the nexte quarter, aud than ye shewe not the contynuaunce of his sekenes, than his rowme to be voyde and he none of the schole, tyl he be admytted agayne and paie iiii d. for wrytinge of his name.

Also if he fall thryse in to absence, he shall be admytted no more.

Your chylde shal on childermasse daie wayte upon the bysshop at Poules and offer there.

Also ye shal fynde hym waxe in wynter.

Also ye shal fynde hym convenient bokes to his lernynge.

If the offerer be content with these artycles, than let his chylde be admytted.

Gala. quinto.

Valet in Christo Jesu fides quæ per dilectionem operatur.

Elyzabeth by the Grace of God Queene of England, Fraunce, & Ireland, defender of the faithe, &c. to all and singular Scholemaisters, & teachers of Grammar within this oure realme of England, and other Dominions, greeting. Whereas oure moste deere Father of famous memory, Kinge Henrye the eight, among sundry and manifolde his greate and waighty affaires, appertaining to his Regall authoritie and Office, did not forget, ne neglect, the good and vertuous education of the tender youth of this saide Realme, but hauing a feruent zeale, both towards the Godly bringing vp of the saide youth, and also a speciall regarde that they might attaine the Rudiments of the Latine tongue, with more facilitye then aforetime, And for auoyding of diuersitie and tediousnes of teaching, did cause one vniforme Grammar to be set forth, commaunding all Scholemaisters & teachers within this saide Realme, to teache, vse, and exercise the same. We setting before our eies this Godlye acte and example of this oure deere Father in this behalfe, not vnconfirmed by oure deere Brother and Sister, Kynge Edwarde and Queene Mary: and also consideringe that by the learned youth of this saide Realme, infinite and singular commodities tendeth towards the common wealth of the same, haue thought good, by oure speciall authoritie to approue and ratifie that worthy acte of oure saide deere Father, concerning the premisses. Willing therfore and streyghtlye charginge and commaundinge all and singular Scholemaisters, to whome the charge and teaching of Grammar within this oure Realme and Dominions dothe appertaine, not to teache your youthe & Schollers with any other Grammar, then with this

Fides.

The artycles of the Faith.

I byleue in god the fader almyhti creatour of heuen and of erth, i
And in his sone Jesu Chryst, our lorde, ii
30 Whiche was conceyued by the holy goost and borne of the clene virgyn Marie, iii
Whiche suffred onder Poncio pylato, and was crucifyed, and dyed, and was buryed, and descended to hell, iv
Whiche rose againe the thyrde daye from deth to lyfe, v
Whiche ascended in to heuen *and* sytteth at the ryght hande of the fader almyghty, vi
35 Whiche shall come agayne *and* iudge bothe quycke and deed. vii
And I byleue *in* the holi goost, the holy spirite of god. viii
I byleue the holy Chyrche of Christ, whiche is the clene *con*gregacyon of faytfull people in grace, and *com*munyon of sayntes onely in Chryst Jesu. ix
I byleue that in the chirche of Chryst is remyssion of synnes, bothe by baptym x
40 and by penaunce.
I byleue after this lyfe resurreccyon of our deed bodyes. xi
I byleue, at the last, everlasti*n*ge lyfe of body and soule. Amen. xii

The seuen sacramentes. [Page 4]

I bileue also that by the seuen sacrame*n*tes of the chirche cometh grete grace
45 to all that taketh them accordyngly.
By gracyous ordre is gyuen power to mynyster in god. i
By gracyous matrymony we be borne into this worlde to god. ii
By gracyous baptym we be borne agayn *the* sones of god. iii
By gracyous confyrmacyon we be stablysshed in *the* grace of god. iv
50 By gracyous Eucharistye, where is the very presence of the persone of Chryst vnder forme of breed, we be nourysshed spirytually in god. v
By gracyous penaunce we ryse agayne from synne to grace in god. vi
By gracyous Enealynge and the last anoyntynge we be in our deth commended to god. vii

---

English Introductio*n* hereafter ensuing, and the Latine Grammar a*n*nexed to the same, being of the onely printing of our welbeloued subiecte Reginalde Wolfe, appoynted by vs to the same Office, vpon paine of our Indignation, and as you will
25 answere to the contrary. And thus endeuouring your selues towardes the frutefull bringing vp of your Schollers in good literature and vertuous conditions, you shall deserue of almightye God condigne rewarde, and of vs worthy commendations for the same.

God saue the Queene.

30 To the Reader, [Page 3]

TO exhorte euery man to the learning of Grammar, that intendeth to attayne to the vnderstanding of the to*n*gues (wherein is co*n*tayned a greate treasury of wisedome and knowledge) it shoulde seeme muche vayne and little needefull: for so muche as it is knowen that nothing ca*n* surely be ended whose beginning is
35 eyther feeble or faulty: & no buyldinge bee perfect, when as the foundacion &

55 **Charyte.**

The loue of god.

In this trewe byleue I shall fyrst loue god, the fader almyhty that made me, and our lord Jesu Chryst that redemed me, and the holy ghost that alway inspyreth me: this blessed holy trynite I shall alway loue and honour and
60 serue with all my herte, mynde, and strength, and fere god alonely, and put my trust in hym alonely.

The loue of thyne owne selfe.

Seco*n*de I shall loue myselfe to godwarde and shall abstayne from all synne as [P. moche as I may, specially from the synnes deedly.
65 I shall not be prowde, nor enuyous, nor wrothfull.
I shall not be glottenous, nor lecherous, nor slouthfull.
I shall not be couetous, desyrynge superfluyte of worldly thynges. And euyll company I shall eschewe and flee, as moche as I may.
I shall gyne (!) me to grace *and* vertue and connynge in god.
70 I shall praye often, specyally on the holy dayes.
I shall lyue alwaye temperatly and sober of my mouth.
I shall fast the dayes commaundet in Chrystes Chirche.
I shall kepe my mynde fro*m* euyll *and* foule thoughtes.
I shall kepe my mouth from sweryng, lyeng, and foule spekyng.
75 I shall kepe my ha*n*des fro*m* stelynge and pykynge.
Thynges taken awaye I shall restore agayne.
Thynges founde I shall rendre agayne.

---

groundeworke is ready to fall, and vnable to vpholde the burthe*n* of the frame. Wherfore it were better for the thinge it selfe, and more profitable to the learner to vnderstande how he may beste come to that which he ought most necessarily to haue, & to learne the gaynest way of obtayning that which muste be his beste
40 and certaynest guyde, bothe of reading & speaking, the*n* to fall in doubte of the goodnes and necessity thereof. Which I doubte, whether hee shall more lament that hee lacketh, or esteeme that he hath it: & whether he shall oftenner stumbell in trifles, & be deceyued in lyght matters when he hath it not, or iudge truely and faithfully of diuers wayghty things when he hath it. The which hath seemed
45 to many very harde to compasse aforetyme, bycause that they who professed this arte of teachinge Grammar, did teache diuers Grammars, and not one: and yf by chaunce they taught one Grammar, yet they did it diuersly, and so coulde not do it all best, bycause there is but one bestnes, not onely in euery thinge, but also in the manner of euery thinge.

50 As for the diuersity of Grammar, it is well and profitably taken away by the Kings Maiesties wisedome, who foreseinge the inco*n*uenience, and fauourably prouidinge the remedy, caused one kinde of Grammar by sundry learned men to be diligently drawen, & so to bee set out, onely euery where to bee taught for the vse of learners, and for the hurte in chaunginge of Schoolemaysters.

55 The variety of teachinge is diuers yet, and alwayes will be, for that euery Schoolemayster liketh that he knoweth, and seeth not the vse of that he knoweth [P. not, and therfore iudgeth that *the* moste sufficie*n*t way, whiche he seeth to be

The loue of thy neyghbour.

Thyrde, I shall loue my neyhbour, that is, euery man to godwarde, as myn owne selfe, And shall helpe hym in all his necessytees, spirytually and bodyly, as
80 I wolde be helped myn owne selfe, specyalli my fader and my moder that brought me into this worlde.

The mayster that techeth me, I shall honour and obey.

My felowes that lerne with me, I shall loue. [Page 6]

Penaunce.

85 If I fall to synne I shal anone ryse agayne by penaunce and pure confessyon.

Howselinge.

As often as I shal receyue my lord in sacrament, I shall with al study dispose me to pure clennes and deuocyon.

In sekenes,

90 Whan I shall dye I shal call for the sacramentes and ryghtes of Chrystes chirche by tymes, and be confessed, and receyue my lorde and redemer Jesu chryst.

In deth.

And in peryl of deth I shal gladly call to be enealed, and so armed in god I shal departe to hym in truste of his mercy, in our lorde Chryst Jesu.

95 *Hoc fac et uiues.*

---

the readiest meane, & perfectest kind to bringe a learner to haue a through knowledge therein.

60 Wherefore it is not amisse, if one seeing by tryall an easier and readyer way, than the common sorte of teachers dothe, would say what hee hath proued and for the commodity allowed, that other not knowing the same, myght by experience proue the like, & then by proofe reasonable iudge the like, not hereby excluding *the* better way when it is founde, but in *the* meane season forbidding 65 *the* worse.

The firste and chiefest poynt is, that the diligent Mayster make not the Scholler haste to muche, but that hee in continuance and diligence of teachinge make him to rehearse so, that while he hath perfectly that *that* is behinde, he suffer him not to go forwarde. For this posting hast ouerthroweth *and* hurteth a greate sorte of 70 wittes, and casteth them into an amasednesse, when they knowe not how they shall eyther go forwarde or backewarde, but sticketh faste as one plunged, that can not tell what to do, or which way to tourne him: and then the Mayster thinketh the Scholler to be a dullarde, and the Scholler thinketh the thinge to be vneasy, *and* to harde for his witte: and the one hathe an euill opinion in the other, when oftentymes it is in 75 neyther, but in the kinde of teaching. Wherefore the beste and cheifest poynte throughly to be kepte, is that *the* Scholler haue in minde so perfectlye that that hee hath learned, *and* vnderstande it so, that not onely it be not a stoppe for him, but also a light and a helpe to the residue that followeth. This shall be the Maysters ease, and the childes encouraginge, when *the* one shall see his labour take good 80 effect, and thereby in teachinge the lesse tormented: and the other shall thinke the thinge easyer, and so with more gladnes, ready to go about the same.

Preceptes of lyuynge.

Fere god.
Loue god.
Desyre to be with hym.
100 Serue him daili with some prayer.
Brydel the affeccyons of thy mynde.
Subdue thy sensuall appetytes.
Thrust downe pryde.
Refrayne thy wrathe.
105 Forgete trespaces.
Forgyue gladly.
Chastyse thy body.
Be sobre of thi mouth.
Be sobre of meet and dry*nk*e.
110 Be sober in talkinge.
Flee sweerynge.
Flee foule language.
Loue clennes and castite.
Vse honest company.
115 Beware of ryot.
Dyspende mesurably.
Flee dyshoneste.
Be true in worde and dede.
Reuerence thyne elders.
120 Obey thy superyours.
Be felowe to thyn eq*ua*les.
Be benygne and louyng to thyne inferyours.
Loue all men in god.

Byleue *and* trust i*n* chryst Jesu.
Worship hym and his moder Mary.

Call often for grace of the holy ghoost.
Loue peace and equyte.
Thynke of deth.
Drede the iudgeme*n*t of god.
Trust in goddes mercy.
Be alwaye wel occupyed. [P
Lose no tyme.
Stande in grace.
Fallyng downe dispaire not.
Euer taye a fresshe, newe good purpose.

Perseuer constauntly.
Vse oftyme confessyon.
Wasshe clene.
Sorowe for thi synnes.
Aske often mercy.
Be no slogarde.
Awake quyckly.
Enryche thee with vertue.
Lerne dylygently.
Teche that thou hast lerned louyngly.

By this waye thou shalte come to grace and to glory. Amen.

Anmerkung. Nach Luptons Vorgang wurde die Ordnung der Ausgabe von 1534 gewählt, da die Ordnung in unserer Ausgabe am Schluß verworren ist. (v. Life of Dean Colet, App.)

In going forward, let him haue of euery declination of nounes and coniugation of verbs, so many seueral examples as they passe them, that it may seeme to the Scholemaister no worde in the latine tongue to bee so harde for that parte, that the 85 Scholler shall not be able praysably to enter into the forming therof. And surely the multitude of exaumples, if the easiest *and* com*m*unest be taken first, *and* so come to the strau*n*ger *and* harder, must neede*s* bringe this profite withall, that the Scholler [P shall beste vnderstande, *and* sonest co*n*ceaue the reason of the rules, *and* beste bee acquainted with the fashion of the tongue. Wherein it is profitable, not onely that 90 he ca*n* orderly decline his Noune and his Uerb, but euery way, forwarde, backwarde, by cases, by persons: that neither case of Noune, ne person of Uerb can be required, than hee can not without stoppe or study tell. And vnto this tyme, I counte not *the* Scholler perfect, nor ready to go any further, tyll he hath this already learned.

95 This when he can perfectly do, and hath learned euery part, not by rote but

125 *Simbolum Apostolorum.*

Credo in deum patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae, i
Et in Jesum Christum filium eius unicum, dominum nostrum, ii
Qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria uirgine, iii
Passus sub Pontio Pylato, crucifixus, mortuus et sepultus, descendit ad inferna, iv
130 Tertia die resurrexit a mortuis, v
Ascendit ad celos, sedet ad dexteram dei patris omnipotentis, vi
Inde uenturus est iudicare uiuos et mortuos. vii [Page 8]
Credo in spiritum sanctum, viii
Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, ix
135 Remissionem peccatorum, x
Carnis resurrectionem, xi
Et vitam æternam. Amen. xii

Oratio dominica.

Pater noster, qui es in coelis, sanctificetur nomen tuum, i
140 Adueniat regnum tuum, ii
Fiat uoluntas tua sicut in coelo et in terra. iii
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, iv
Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. v
Et ne nos inducas in tentationem, vi
145 Sed libera nos a malo. Amen. vii

---

by reason, *and* is cunninger in the vnderstandinge of the thing, then in rehearsing of the words, (which is not past a quarter of a yeares diligence, or very little more, to a paynful and diligent man, if the Scholler haue a meane witte) then let him passe to the Concordes, to know the agreement of partes among themselues, 100 with like way and diligence as is afore described.

Wherein playne and sundry examples, and continuall rehearsall of thinges learned, and specially the dayly declininge of a verbe, *and* tourninge him into all fashions, shall make the greate & heauy labour so easy, and so pleasant for the framinge of sentences, that yt wyll be rather a delyght vnto them that they bee abell 105 to do well, then payne in searchinge of an vnused and vnacquainted thinge.

When these Concordes be well knowen vnto them, an easy *and* a pleasant payne, if *the* foregrounds be wel *and* throughly beaten in, let them not continue in learninge of the rules orderly as they lye in their Syntaxe, but rather learne some preaty booke, wherin is *contained* not onely *the* eloquence of the tongue, but also a good 110 playne lesson of honesty & godlynes, and thereof take some little sentence as it lieth, and learne to make the same firste out of Englishe into Latine, not seeing the booke, or construing it theruppon. And yf there fall any necessary rule of the Syntaxe to be knowen, then to learne it, as the occasion of *the* sentence giueth cause that day. Which sentence once made well, *and* as nigh as may be 115 with the wordes of the booke, then to take the booke *and* construe it, and so shal he be lesse troubled *with* the parsinge of it, *and* easilyest carry his lesson in minde.

And although it was saide afore that *the* Scholler should learne but a little at once, it is not ment, *that* when the Maister hath heard him a while, he shoulde [Page 6] let him alone, (for *that* were more negligence for bothe partes) but I woulde all

Salutatio Angelica.

Ave Maria, gratia plena, dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus uentris tui IESVS. Oremus.

Sancta Maria, uirgo et mater Jesu, age cum filio tuo, ut haec schola quotidie pro-
150 ficiat in ipso, utque omnes pueri in eadem discant ipsum, et erudiantur in ipso, tandem ut perfecti filii Dei fiant per ipsum. Et tu quoque, Jesu, benignissime, age cum patre tuo et patre nostro, ut gratia sui spiritus nos suos filiolos faciat, sic te, Jesu, discere et imitari in hoc sæculo ut una tecum fœliciter regnemus in futuro. Amen.

155 *Oratiuncula ad puerum Jesum Scholæ praesidem.*

Mi domine Jesu suauissime, qui puer adhuc anno aetatis tuae duodecimo in Hierosolymitano templo inter doctores illos sic disputasti ut stupefacti uniuersi tuam super excellentem sapientiam admirarentur: te quaeso ut in hac tua schola, cui praees et patrocinaris, eam quotidie discam *et* literaturam *et*
160 sapientiam, qua possim in primis te, Jesu, qui es ipsa uera Sapientia, cognoscere, deinde cognitum eundem te colere et imitari, atque in hac breui uita sic ambulare in uia doctrinae tuae, sequax uestigiorum tuorum, ut quo peruenisti ipse ad aliquam eius gloriae partem, decedens ex hac luce, possim ego quoque tua gratia feliciter peruenire. Amen. [P

---

120 their tyme they bee at scholle, they should neuer be ydle, but alwaies occupyed in a continuall rehearsing *and* loking backe agayne to those things they had learned, *and* be more bounde to kepe wel their olde, the*n* to take forth any new.

Thus if the mayster occupy them, he shall see a little lesson take a greate deale of tyme: and diligently enquiring *and* examining of *the* partes *and* the rules,
125 not to be done so quickly *and* speedely as it might be thought to be, within a while, by this vse *the* Scholler shall be brought to a good kinde of readynesse of makinge, to *the* which if there be adioyned some vse of speaking (which must necessarily be had), he shalbe brought past *the* wearisom bitternes of his learning.

A greate helpe to further this readinesse of makinge *and* speaking shalbe, if
130 the mayster giue him an Englishe booke, *and* cause him ordinarily to turne euery day some parte into Latine. This exercise can not be done wi*th*out his rules, *and* therefore doeth establishe them *and* grounde them surely in his minde for readinesse, *and* maketh him more able to speake sodainely, whensoeuer any present occasion is offered for the same. And it doeth helpe his learning more a great deale, to
135 tourne out of Englishe into Latine, then contrary.

Furthermore, we see many can vnderstande Latine, that ca*n* not speake it, and when they reade the Latine worde in the booke, can tell you the Englishe thereof at any tyme: but when they haue layde away their bookes, they can not contrarywise tell you for the Englishe the Latine agayne, whensoeuer yee will
140 aske them. And there fore this exercise helpeth this sore well, *and* maketh those wordes which he vnderstandeth, to be readyest by vse vnto him, *and* so perfecteth him in the tongue handsomely.

These precepts well kept, wil bringe a man cleane paste the vse of this Grammar booke, and make him as ready as his booke, *and* so meete to further

165 *Colet suo Lilio Salutem.*

Accipe, optime ac literatissime Lili, libellum puerilis institutionis, in quo quidem eadem, quae fuerunt ab alijs tradita, ratione et ordine paulo (ni fallor) commodiore digessimus. Idque fecimus, ut elementa grammatices et felicius influerent in puerorum animos et tenacius inhaererent. Tuum erit, qui primus
170 Es huius nouae Pauli scholæ praeceptor, his rudimentis diligenter exercere pueros nostros, deinceps ad maiora profecturos. Nihil enim æque mihi cordi est in præsenti quam ut paruuli Christi quam plurimum apud te proficiant cum literatura, tum bonis moribus, ad quod si eniteris, et IESVM puerorum praesidem tibi tuo studio demereberis et me plane felicem reddideris. Vale
175 ex ædibus meis, Calen. Augu. An. MDX. [Page 10]

A lytell proheme to the boke.

Al be it mani haue wryten and haue made certayne introduccyons in to latyn speche, called Donates and Accidens, in latyn tongue and in englysche, *in* suche plenty that it sholde seme to suffyse, Yet neuerthelesse for the loue and the zele that
180 I haue vnto the new schole of Poules, and to the childre*n* of the same, somwhat I haue also compyled of the mater, and of the viii partes of grammer haue made this lytel boke, not thynkynge that I coude say ony thynge beter than hath be sayd before, but I toke this besynes, hauynge grete pleasure to shewe the testymony of my good mynde vnto the schole. In whiche lytel
185 warke yf ony newe thynges be of me, it is alonely that I haue put tese partes in a more clere ordre, and haue made them a lytel more easy to yonge wyttes

---

145 thinges, whereof it were out of season to gyue preceptes here. And therfore this may be for this purpose inough, which to good Schoolemaisters and skilfull are not so needful: to other meaner and lesse practised, it may be not onely worth the labour or readinge, but also of the vsinge.

The Latine letters are thus written.

150 Smale { a b c d e f g h i k l m n o p q r ſ s t v u x y z &. [Page 7]
{ *a b c d e f g h i k l m n o p q r ſ s t v u x y z &.*
Capitals A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T V X Y Z.

Letters are diuided into uowels and Consonantes.

A vowell is a letter which maketh a full and perfect sou*n*d of himselfe:
155 and there are fiue in number, namely *a*, *e*, *i*, *o*, *u*: whereunto is added the Greeke vowell, Y.

A Consonant is à letter which needes muste bee sounded with à vowell: as *B* with *E*. And all the letters, except the vowels, are Consonantes.

A Syllable is the pronouncinge of one letter, or mo, with one breathe: as A . . ue.
160 A Diphthonge, is the sounde of ii vowels in one Syllable, and of them there be foure in number, namely *æ*, *œ*, *au*, *eu*, whereunto is added *ei*: *Aeneas, coenu, audio, euge, hei.*

In steede of *æ* and *œ*, we commonly do pronounce *E*.

than (methynketh) they were before. Iudgyng that no thynghe may be to softe, nor to famylyer for lytel chyldren, specyally lernynge a tongue vnto them
190 all straunge. In whiche lytel boke I haue lefte many thynges out of purpose, consyderyng the tendernes and small capacyte of lytel myndes: And that I haue spoken, also, I haue affyrmed it none otherwyse, but as it happeth moost comynly in latyn tongue. For many be the excepcyons, *and* harde it is ony thynge generally to assure in a speche soo varyous. I praye god all may be
195 to his honour, and to the erudicyon and profyt of chyldren, my countre men Londoners specyally, whome dygestynge this lytel werke I had alwaye before [P myn eyen, consyderynge more what was for them than to shewe ony grete connynge, wyllyng to speke the thynges often before spoken in suche maner as gladli yonge begynners and te*n*der wyttes myght take *and* co*n*ceyue. Wherfore I praye you al lytel babys, al lytel chyldre*n*, lerne gladly this lytel
200 treatyse, and co*m*mende it dylygently vnto your memoryes. Trustynge of this begynnynge that ye shal procede and growe to parfyt lyterature, and come at the last to be grete clarkes. And lyfte vp your lytel whyte handes for me, whiche prayeth for you to god. To whom be al honour and imperyal maieste
205 and glory. Amen.

Prologi finis.

The Greeke letters are thus written

165 α β γ δ ε ζ η ϑ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ τ υ φ χ ψ ω.
Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω.

PRECATIO.

[P

DOmine Pater, cœli ac terræ effector, qui liberaliter tribuis sapientiam omnibus eam cum fiducia abs te petentibus, exorna ingenii mei bonitatem, quam
170 *cum cæteris naturæ viribus mihi infudisti, lumine diuinæ gratiæ tuæ, vt non modò quæ ad cognoscendum te et seruatorem nostrum dominum Iesum valent intelligam, sed etiam tota mente et voluntate persequar, et indies benignitate tua, tum doctrina tum pietate proficiam, vt qui efficis omnia in omnibus, in me resplendescere dona tua facias, ad gloriam sempiternam immortalis Maiestatis tuæ. AMEN.*

175

A PRAYER.

O Almyghtye Lorde and mercifull Father, maker of Heauen and Earthe, which of thy free liberalitye geuest wisedome abundantly to all that with fayth and full assuraunce aske it of thee, beautifye by the lyght of thy heauenly grace the towardnes of my witte, the whiche with all powers of nature thou haste powred
180 into mee, that I may not onely vnderstande those thinges which may effectually bringe mee to the knowledge of the Lorde Jesu our Sauiour, but also with my whole hearte and will co*n*stantly follow the same, and receaue dayly encrease through thy bountifull goodnes towards mee, aswell in good lyfe as doctrine, so that thou, whiche workest all thinges in all creatures, mayest make thy gracious benefites
185 shine in mee, to the endles glory and honor of thine immortall Maiestye.

So bee it.

An introduccyon of the parthes of spekyng, for chyldren *and* yonge begynners, in to latyn speche.

In speche be these viii partes folowynge.

	Nowne.		Aduerbe.
Foure declynable:	Pronowne.	Foure vndeclynable:	Coniuncoyon.
	Verbe.		Preposycion.
	Partycyple.		Interieccyon.

The fyrst parte called a nowne.

A nowne is the name of a thynge that is and may be seen, felte, herde, or vnderstande, As the name of my hande in latyn is *Manus*, the name of a hous is *Domus*, the name of goodnes is *Bonitas*. [Page 12]

The dyuisyon of nownes.

Nownes, or the names of thynges, some be substantyues, some be adiectyues: A nowne substantyue is that standeth by hym selfe, and loketh not for an other worde to be ioyned with hym.

A nowne adiectyue is that can not stande by hymselfe, but loketh to be ioyned *with* another word, as *Bonus, Pulcher*; whan I say in latin *Bonus:* good, or *pulcher:* fayre, it loketh to tell what is good, or what is fayre, and therefore it must be ioyned *with* an other worde, as a good childe: *Bonus puer*, A fayre woman: *Pulchra fœmina*. And a nowne adiectyue, eyther it hath thre terminacions, as *Bonus, bona, bonum*, or elles it is declyned *with* thre artycles: *Hic, hæc, hoc*, as *hic, hæc, et hoc fœlix*.

The diuisyon of a nowne substantyue.

A nowne, or a name substantyue, eyther is it propre to the thynge that it betokeneth: as *Joannes* is my propre name, or it is comyn to moo, as H*omo:* a man, is comyn name to all men.

The nombre of nownes.

In nownes be two nombres: One singuler, an other plurell. The singuler nombre is, whan it speketh of one, as *Lapis:* a stone. The plurell nombre is, whan it speketh of moo than one, as *Lapides:* stones.

Introduction to the eyght partes of Latine Speache.

Of the Noune.

211 declined . . vndeclined. 215 that may be seene . . hearde 216 an house. Of Nounes some be . . and some 220 and requireth not an other 221 with him: as *Homo,* a man. And it is declined with one article: as *Hic magister,* a maister. Or else with two at the moste: as *Hic et haec parens,* a Father or mother.

222 requireth to be 223 *Bonus*, Good. *Pulcher*, Faire. And it is declined either with three Terminations: as *Bonus*, *Bona*, *Bonum:* or else with three Articles: as *Hic*, *Hæc* and *Hoc Fœlix,* Happy. *Hic* and *hæc leuis*, and *hoc leue,* Lyght.

Zeile 229 *fehlt*. 230 A Noune Substantiue . . is propre 231 as *Eduardus* . . or else . . a man *fehlt* 232 commone.

233 Numbres of Nounes.

234 the Singular and the Plurall 235 numbre speaketh 235/6. Plural numbre speaketh of mo then . .

The cases in to whiche nownes be declyned. [P…

Nownes, bothe substantyues and adiectyues, be declyned in to vi cases, syngulerly and plurally. The Nominatyue, the Genityue, *the* Datyue, *the* Accusatyue, 240 the Vocatyue, *and* the Ablatyue, as this nowne substantyue *Magister* (here folowinge) is declyned.

	Nominatiuo:	*hic magister*		*Nominatiuo:*	*hi magistri*
	Genitiuo:	*huius magistri*		*Genitiuo:*	*horum magistrorum*
Sing.	*Datiuo:*	*huic magistro*	*Plu.*	*Datiuo:*	*his magistris*
245	*Accusatiuo:*	*hunc magistrum*		*Accusatiuo:*	*hos magistros*
	Vocatiuo:	*o magister*		*Vocatiuo:*	*o magistri*
	Ablatiuo:	*ab hoc magistro*		*Ablatiuo:*	*ab his magistris.*

The nominatyue case is fyrst the name of the thynge by it selfe and cometh before the verbe.

250 The genytyue case is knowen by this token: of, as *Doctrina magistri:* the lernynge of the mayster.

The datyue case is knowen by this token: to, as I gyue a boke to the mayster: *Do librum magistro.*

The accusatyue case foloweth the verbe whan we tell what we do, as I loue 255 the mayster: *Amo magistrum.*

The vocatyue case is knowen by callynge, or spekyng to, as *O magister:* O mayster.

The ablatyue case is vsed moche *with* preposicions of the ablatyue case, as with the mayster: *Cum magistro.* And in, *with,* thorow, by, for, or fro, be sygnes 260 of *the* ablatyue case.

---

237 Cases of Nounes.

238 Nounes be . . with six 239 Singularly and Pluraly 240 Ablatiue. *folgt gleich:*

The Nominatiue case commeth before the Verb, and aunswereth to this question, Who or What: as *Magister docet,* The Maister teacheth.

The Genitiue case is knowen by this token Of, and aunswereth to this question, whose or wherof, as 251 learning.

252 To, and aunswereth to this question, To whom, or to what . . booke

254 verbe, and aunswereth to this question, whome, or what

256 Speakinge

258 is commonly ioyned with Prepositions seruing to the Ablatiue case: as *De magistro,* Of the Maister. *Coram magistro,* Before the Maister. Also In, of, with, through, for, from, by, and then after the comparatiue degree, be . .

folgt: Articles.

Articles are borowed of the Pronoune and be thus declined:

Singulariter	*Nominatiuo:*	*hic, hæc, hoc*	*Pluraliter*	*Nominatiuo:*	*hi, hæ, hæc,*
	Genitiuo:	*huius*		*Genitiuo:*	*horum, harum, horum*
	Datiuo:	*huic*		*Datiuo:*	*his*
	Accusatiuo:	*hunc, hanc, hoc*		*Accusatiuo:*	*hos, has, hæc*
	Vocatiuo:	*caret*		*Vocatiuo:*	*caret*

The declinacyons of nownes moste comynly. [Page 14]

The fyrst declynacyon of nownes.

Nownes haue in to theyr cases V maner of declynacyons. The fyrst is, whan from the nominatyue case singuler the genityue falleth in *ae*, and the datyue also 365 in *e*, the accusatyue in *am*, *the* vocatyue lyke *the* nominatyue, the ablatyue in *a*, *the* nomynatyue plurel in *e*, the genityue *in arum*, *the* datyue in *is*, the accusatyue in *as*, the vocatyue lyke the nominatyue, the ablatyue in *is*, as in example:

	Nominatiuo:	*hæc musa*		*Nominatiuo:*	*hæ musæ*
	Genitiuo:	*huius musæ*		*Genitiuo:*	*harum musarum*
370	*Datiuo:*	*huic musæ*		*Datiuo:*	*his musis*
Sing.	*Accusatiuo:*	*hanc musam*	*Plur.*	*Accusatiuo:*	*has musas*
	Vocatiuo:	*o musa*		*Vocatiuo:*	*o musæ*
	Ablatiuo:	*ab hac musa*		*Ablatiuo:*	*ab his musis.*

The seconde declinacyon of nownes.

375 The seconde is, whan from the nomynatyue case synguler, the genytyue falleth in *i*, *the* datyue in *o*, the accusatyue in *um*, the vocatyue moost comynly lyke *the* nominatyue, the ablatyue in *o*, the nominatyue plurel in *i*, *the* genityue in *orum*, the datyue in *is*, the accusatyue in *os*, the vocatyue shall be lyke *the* nominatiue, the ablatyue in *is*, as in example:

380	*Nominatiuo:*	*hic magister*		*Nominatiuo:*	*hi magistri*
	Genitiuo:	*huius magistri*		*Genitiuo:*	*horum magistrorum*
Sing.	*Datiuo:*	*huic magistro*	*Plu.*	*Datiuo:*	*his magistris*
	Accusatiuo:	*hunc magistrum*		*Accusatiuo:*	*hos magistros*

Ablatiuo: *hoc, hac, hoc* *Ablatiuo:* *his.*

376 Genders of Nounes be seuen: the Masculine, the Feminine, the Neuter, the Commune of two, *the* Commune of three, the doubtful, and the Epicene.

380 commune 381 *Hic et hæc Parens*, a father or mother 382 *fœlix*, Happy . . Doubtful 383 *Dies*, a Daye 384 be signified 385 Sparrowe, *Hæc aquila*, an Aegle . . shee.

261*ff*. The Declensons of nounes.

Therebe fiue Declensons of Nounes.

The first, is when the Genitiue and Datiue case singular ende in *æ* diphthong, the Accusatiue in *am*, the Uocatiue like *the* nominatiue, the Ablatiue in *a*. The nominatiue plural in *æ* diphthong, the Genitiue in *arum*, the datiue in *is*, the accusatiue in *as*, *the* Uocatiue like the Nominatiue, the Ablatiue in *is*. As in example 273 *Nach musis:*

Note that *Filia* and *Nata*, do make the datiue and the Ablatiue plural in *is* or in *abus*. Also *Dea, mula, equa, liberta* make the Datiue and the Ablatiue plural in *abus* onely.

Zeile 274 fehlt. 275 The Second, is when the Genitiue case singular endeth in *i* 276 vocatiue for *the* most part in 277 plurall 278 vocatiue like the . .

	Vocatiuo:	*o magister*	*Vocatiuo:*	*o magistri*
285	*Ablatiuo:*	*ab hoc magistro*	*Ablatiuo:*	*ab his magistris.*

Here is to be noted that whan *the* nominatyue endeth *in us*, *the* vocatyue shal ende in *e*, as *Nominatiuo: hic dominus*, *uocatiuo: o domine.* Excepte *Filius, lij* that maketh *o fili*, and *Deus* that maketh *o deus*; whan the nominatyue endeth in *ius*, yf it be a propre name of a man, the vocatyue shalende in *i*, as *Nomi-* 290 *natiuo: hic Georgius*, *Vocatiuo: o georgi.*

The iii. declynacyon of nownes.

The thyrde is, whan from *the* nominatyue case synguler, *the* genityue falleth in *is*, the datyue in *i*, the accusatyue in *em* or in *im*, the vocatyue shal be lyke *the* nominatyue, *the* ablatyue in *e* or in *i*, the nominatyue case plurel in *es*, the 295 genityue in *um* or in *ium*, the datyue *in bus*, the accusatyue in *es*, the vocatyue shall be lyke the nominatyue, the ablatyue in *bus*, as in example:

		Nominatiuo:	*hic lapis*	*Nominatiuo:*	*hi lapides*
		Genitiuo:	*huius lapidis*	*Genitiuo:*	*horum lapidum*
	Sing.	*Datiuo:*	*huic lapidi*	*Plu.* *Datiuo:*	*his lapidibus*
300		*Accusatiuo:*	*hunc lapidem*	*Accusatiuo:*	*hos lapides*
		Vocatiuo:	*o lapis*	*Vocatiuo:*	*o lapides*
		Ablatiuo:	*ab hoc lapide*	*Ablatiuo:*	*ab his lapidibus.*

---

286 noted that when 287 Except *Deus* that 288 when 290 *Georgi.* Here vnto is added *Filius that* maketh o *fili.*

Also these Nounes folowing make their vocatiue in *e* or in *us*: as *Agnus, lucus, vulgus, populus, chorus, fluuius.*

folgt sogleich (s. Z. 303—305). Note also that al Nounes of the neuter gendre, of what declenson soeuer they be, haue 304 numbres . . plural numbre 305 A, as in example.

	Nominatiuo:	*hoc regnum*	*Nominatiuo:*	*hæc regna*
	Genitiuo:	*huius regni*	*Genitiuo:*	*horum regnorum*
Sing.	*Datiuo:*	*huic regno*	*Plur.* *Datiuo:*	*his regnis*
	Accusatiuo:	*hoc regnum*	*Accusatiuo:*	*hæc regna*
	Vocatiuo:	*ô regnum*	*Vocatiuo:*	*ô regna*
	Ablatiuo:	*ab hoc regno*	*Ablatiuo:*	*ab his regnis.*

Except *Ambo* and *Duo* which make the Neuter gendre in *o*, and be thus declined.

	Nominatiuo:	*Ambo, ambæ, ambo*
	Genitiuo:	*Amborum, ambarum, amborum*
Pluraliter	*Datiuo:*	*Ambobus, ambabus, ambobus*
	Accusatiuo:	*Ambos, ambas, ambo*
	Vocatiuo:	*Ambo, ambæ, ambo*
	Ablatiuo:	*Ambobus, ambabus, ambobus.* Likewise *Duo.*

Zeile 291 *fehlt.* 292 when Genitiue case singular endeth in *is*, the . . 293 Accusatiue most commonly in *em*, and sometime in *im*, and somtime in bothe, the Vocatiue like 294 *e*, somtime in *i*, and somtime both in *e* and *i*. The Nominatiue plurall 295 Genitiue, somtime in *um*, and somtime in *ium* . . Vocatiue like . .

Where note that al nownes of the neutre gendre haue the nominatyue, the accusatyue, *and* vocatyue lyke in bothe nombres and in *the* plurel nombre thei ende all 305 in *a*, excepte *ambo* and *duo*.

The iiii. declynacyon of nownes.

The fourth is, whan from the nominatyue case synguler the genityue falleth [Page 16] in *us*. *the* datyue in *ui*, *the* accusatyue in *um*, *the* vocatyue shallbe lyke *the* nominatyue, *the* ablatyue in *u*, the nominatyue case plurell in *us*, the genityue 310 in *uum*, the datyue in *bus*, *the* accusatyue in *us*, *the* vocatyue shallbe lyke the nomynatyue, the ablatyue in *bus*, as in example:

	Nominatiuo:	*hæc manus*		*Nominatiuo:*	*hae manus*
	Genitiuo:	*huius manus*		*Genitiuo:*	*harum manuum*
	Datiuo:	*huic manui*		*Datiuo:*	*his manibus*
315 *Singu.*	*Accusatiuo:*	*hanc manum*	*Plu.*	*Accusatiuo:*	*has manus*
	Vocatiuo:	*o manus*		*Vocatiuo:*	*o manus*
	Ablatiuo:	*ab hac manu*		*Ablatiuo:*	*ab his manibus.*

The v. declynacyon of nownes.

The v., whan from *the* nominatyue case synguler the genityue falleth in 320 *ei*, the datyue in *ei*, the accusatyue in *em*, the vocatyue shall be lyke *the* nominatyue, the ablatyue in *e*, the nominatyue case plurell in *es*, the genytyue in *erum*, the datyue in *ebus*, the accusatyue in *es*, the vocatyue shall be lyke the nominatyue, and the ablatyue in *ebus*.

	Nominatiuo:	*hic meridies*		*Nominatiuo:*	*hi meridies*
325	*Genitiuo:*	*huius meridiei*		*Genitiuo:*	*horum meridierum*
	Datiuo:	*huic meridiei*		*Datiuo:*	*his meridiebus*
Singu.	*Accusatiuo:*	*hunc meridiem*	*Plu.*	*Accusatiuo:*	*hos meridies*
	Vocatiuo:	*o meridies*		*Vocatiuo:*	*o meridies*
	Ablatiuo:	*ab hoc meridie*		*Ablatiuo:*	*ab his meridiebus.*

Nach lapis folgt:

Singulariter	*Nominatiuo:*	*hic et hæc parens*	*Pluraliter*	*Nominatiuo:*	*hi et hæ parentes*
	Genitiuo:	*huius parentis*		*Genitiuo:*	*horum et harum parentum*
	Datiuo:	*huic parenti*		*Datiuo:*	*his parentibus*
	Accusatiuo:	*hunc et hanc parentem*		*Accusatiuo:*	*hos et has parentes*
	Vocatiuo:	*ô parens*		*Vocatiuo:*	*ô parentes*
	Ablatiuo:	*ab hoc et hac parente.*		*Ablatiuo:*	*ab his parentibus.*

folgt: The Fourth. *Zeile* 306 *fehlt.* 307 when . . the genitiue case singular endeth 308 Vocatiue like *zweimal* 309 nominatiue plurall 310—311 *ibus.*

Zeile 318 *fehlt.* 319 The Fift, is when the Genitiue and the Datiue case singular do end in *ei*, 320 vocatiue like 321 Nominatiue plurall 322 Vocatiue like 323 and *fehlt.* *ebus:* as in example.

330 The declynacyons of adiectyues
moste cominly. [F

A nown adiectyf of al gendres as *Fœlix* is thus declyned.

	Nominatiuo:	*hic, hæc, hoc fœlix*		*Nominatiuo:*	*hi et he es, et hæc ia*
335	*Genitiuo:*	*huius fœlicis*		*Genitiuo:*	*horum, harum, horum cium*
	Datiuo:	*huic fœlici*	*Plura.*	*Datiuo:*	*his fœlicibus*
Singu.	*Accusatiuo:*	*hunc, hanc cem, et hoc lix*		*Accusatiuo:*	*hos, has es, haec ia*
340	*Vocatiuo:*	*o fœlix*		*Vocatiuo:*	*o fœlices, et o cia*
	Ablatiuo:	*hoc, hac, hoc, ce uel ci*		*Ablatiuo:*	*ab his fœlicibus.*

A nown adiectyf of iii terminacyons is thus declined, as in example:

	Nominatiuo:	*bonus, a, um*		*Nominatiuo:*	*boni, bonæ, bona*
	Genitiuo:	*boni, næ, ni*		*Genitiuo:*	*bonorum, arum, orum*
345	*Datiuo:*	*bono, næ, no*		*Datiuo:*	*bonis*
Singu.	*Accusatiuo:*	*bonum, nam, num*	*Plu.*	*Accusatiuo:*	*bonos, nas, na*
	Vocatiuo:	*bone, na, num*		*Vocatiuo:*	*boni, næ, na*
	Ablatiuo:	*bono, na, no*		*Ablatiuo:*	*bonis.*

There is besyde these certayne nownes of an other maner of declynacyon 350 makyng *the* genityue case in *ius* and the datyue in *i*, *and* they be these *that* folowe with theyr compoundes.

	Nominatiuo:	*unus, a, um*		*Nominatiuo:*	*uni, unæ, una*
	Genitiuo:	*unius*		*Genitiuo:*	*unorum, narum, norum*
355	*Datiuo:*	*uni*		*Datiuo:*	*unis*
Singu.	*Accusatiuo:*	*unum, nam, num*	*Plu.*	*Accusatiuo:*	*unos, nas, na*
	Vocatiuo:	*une, na, num*		*Vocatiuo:*	*uni, unæ, na*
	Ablatiuo:	*ab uno, na, no*		*Ablatiuo:*	*unis.*

In lyke maner is declyned *Totus*, *Solus*, and also *Vllus*, *Alius*, *Alter*, *Vter*, *and* [F 360 *Neuter*. Except that these v last rehersed lacke the vocatyue case, *and* besyde these the nowne relatyue *Quis uel qui*, whiche is thus declyned.

	Nominatiuo:	*Quis uel qui quæ quod uel quid*		*Nominatiuo:*	*Qui quæ quæ*
365	*Genitiuo:*	*cuius*		*Genitiuo:*	*quorum quarum quorum*
	Datiuo:	*cui*		*Datiuo:*	*quibus*
Singu.	*Accusatiuo:*	*quem*	*Plur.*	*Accusatiuo:*	*quos*

330 declining 331 moste cominly *fehlt.* *Zeile* 332—341 *fehlt.* 342 thre Terminations . . as in example *fehlt* 349—350 are besides these certaine Nounes Adiectiues . . manner of declining, whiche make the Genitiue case singular in . . . *Nach i:* which been . . 351 followe 358. *Nach unis:* Note that *Vnus, a, um* hath not the plurall numbre, but when it is ioyned with a worde that lacketh the singular numbre: as *Vnæ literæ, Vna mœnia* 359 maner be 360 sauing these . . . *Nach vocatiue case folgt:* A Noune Adiectiue of three Articles is thus declined.

370 *Sing. Accusatiuo: quam* *Plur. Accusatiuo: quas*
quod uel quid *quae*
Vocatiuo: caret *Vocatiuo: caret*
quo
Ablatiuo: qua *Ablatiuo: quibus*
375 *quo.*

The gendres of nownes.

Nownes alsoo be of declyvers (!) gendres, and they be rekened vii. The masculyne gender is declyned with this artycle: ***Hic***, as ***Hic uir;*** a man. The feminyne gendre is declined with this artycle: ***Hæc***, as ***Hæc mulier;*** a woman. 380 The neutre is declined with this artycle: ***Hoc***, as ***Hoc saxum;*** a stone. The comyn of ii is declined with ***Hic*** and ***hæc***, as ***hic et hæc sacerdos***. The comyn of iii is declyned with ***Hic, hæc, et hoc***, as ***Hic, hæc, et hoc fœlix***. The doutful gendre is declyned ***with Hic*** or ***hæc***, as ***Hic uel hæc dies***. The epicene gendre is declyned [Page 19] with one artycle, ***and*** vnder that one artycle bothe kyndes be betokeneth, as ***hic*** 385 ***passer;*** a sparowe, bothe he and she.

Artycles.

The artycles be ***Hic, hæc***, and ***hoc***.
Hic, longeth to the masculyne gendre.
Hæc, longeth to the femynyne gendre.
390 ***Hoc***, longeth to the neutre gendre.
Hic and hæc, longeth to the comyn of ii.
Hic, hæc, and hoc, longeth to the comyn of iii.

Comparacions of nownes.

In nownes also be degrees of comparyson: The posityue, the comparatyue, 395 and the superlatyue.

---

386 *Das Folgende bis* 432 *ist in der Ausgabe von* 1566 *ausgerissen, daher einer Ausgabe von 1572 entnommen: Singulariter: folgt hic, hæc, hoc fœlix s.* 332 *ff.*, *dann*

Singulariter	*Nominatiuo:*	*hic et hæc tristis, et hoc triste*	*Pluraliter*	*Nominatiuo:*	*hi et hæ tristes, et hæc tristia*
	Genitiuo:	*huius tristis*		*Genitiuo:*	*horum, harum, et horum tristium*
	Datiuo:	*huic tristi*		*Datiuo:*	*his tristibus*
	Accusatiuo:	*hunc et hanc tristem, et hoc triste*		*Accusatiuo:*	*hos et has tristes, et hæc tristia*
	Vocatiuo:	*ô tristis, et ô triste*		*Vocatiuo:*	*ô tristes, et ô tristia*
	Ablatiuo:	*ab hoc, hac, et hoc tristi.*		*Ablatiuo:*	*ab his tristibus.*

Es folgt sogleich (*s.* 393 *ff.*):

Comparisons of Nounes.

Adiectiues whose signification may encrease or be diminished, may forme Comparison.

And these comparacyons be in adiectyues, betokenynge more, or lesse.
The posytyue degre betokeneth somwhat of the thynge, as *Durus:* harde.
The comparatyue degre betokeneth more of the thynge, as *Durior:* harder
The superlatyue degre betokeneth moost of the thynge, as *Durissimus:* hardest
400 The comparatyue degre is betokened with *the* posityue and this aduerb *Magis*, as *Magis durus*: more harde.
The superlatyue degre is betokeneth with the positiue and this aduerbe *Maxime* as *Maxime durus*: moost harde.

The formynge of the comparatyue.

405 The comparatyue is formed of the fyrst case of his posityue endynge in *i* by puttinge to this syllable *or*, as *Albi*, *albior; Dulci*, *dulcior.*
The superlatyue is formed of the fyrst case of his posityue endyng *in i*, by puttinge to *s* and *simus*, as *Albi*, *albissimus; Dulci*, *dulcissimus.*
Except nowne adiectyues, endynge in *er*, as *Pulcher* whose superlatyue is
410 formed of the nominatyue case added therto *rimus*, as *Pulcherrimus.*
And except these nownes *that* ende in *lis*, as *Humilis*, *facilis*, *agilis*, *gracilis* *similis*, whose superlatyue is formed of the nominatyue case, *is* done awaye and added to *limus*, as *Humillimus.*
Out of this generall rule of formynge the comparatyue and the superlatyue
415 be excepte these that folowe.
Bonus that maketh the comparatyue *Melior* and the superlatyue *Optimus*
Malus that maketh the comparatyue *Peior* and the superlatyue *Pessimus*
Magnus that maketh the comparatyue *Maior* and the superlatyue *Maximus*
Multus that maketh the comparatyue *Plus* and the superlatyue *Plurimus*
420 *Paruus* that maketh the comparatyue *Minor* and the superlatyue *Minimus*

Finis Nominis.

There be three degrees of *Com*parison: 395 Superlatiue. *folgt sogleich:*
397 The Positiue betokeneth the thinge absolutely without excesse: as . .
398 The Comparatiue somwhat exceedeth his positiue in signification: as . . Harder And it is formed of the firste case of his positiue, that endeth in *i*, by putting thereto *or* and *us*: as of *Duri*: *hic et hæc durior*, *et hoc durius;* of *Tristi*: *hic et hæc tristior*, *et hoc tristius*, of *Dulci*: *hic et hæc dulcior*, *et hoc dulcius.*
399 The Superlatiue excedeth his positiue in the highest degree, as *Durissimus* Hardest. And it is formed (*s. Z.* 407) . . that endeth in *i* by puttinge thereto . . as of *Duri*, *durissimus*, of *Tristi*, *tristissimus*, of *Dulci*, *dulcissimus.*
414—420 From these generall rules are excepted these that followe: *Bonus* *melior*, *optimus. Malus*, *peior*, *pessimus. Magnus*, *maior*, *maximus. Paruus* *minor*, *minimus. Multus*, *plurimus. Multa*, *plurima. Multum*, *plus*, *plurimum*
409—410 And if the Positiue ende in *r*, the Superlatiue is formed of the nominatiue case by putting to *rimus*: as *Pulcher*, *Pulcherrimus.*
411—413 Also these nounes ending in *lis*, make *the* superlatiue by changing *lis* into *limus:* as *Humilis*, *humilimus; similis*, *similimus; facilis*, *facilimus* *gracilis*, *gracilimus; agilis*, *agilimus; docilis*, *docilimus.*
All other nounes endinge in *lis*, do followe the generall rule afore going: as *Vtilis*, *vtilissimus.*
Also if a vowell come before *us*, it is compared by *Magis* and *Maxime*: as *Pius*, *magis pius*, *maxime pius. Assiduus*, *magis assiduus*, *maxime assiduus.*

The seconde parte of speche called a Pronowne. [Page 21]

A Pronowne is moche lyke a nowne *and* in reason standeth for a nowne. And there be pronownes xv, of whiche these viii *Ego*, *Tu*, *Sui*, *Iste*, *Ille*, 425 *Ipse*, *Hic*, and *Is*, be prymatyues so called. For they stande of them selfe and be not deryued of other.

These vii be deriuatyues: *Meus*, *Tuus*, *Suus*, *Noster* and *Vester*, *Nostras* and *Vestras*. For they be deryued of theyr prymatyues. *Meus* cometh of *mei; Tuus*, of *tui; Suus*, of *sui; Noster* and *Nostras*, of *nostri; Vester* and *Vestras*, 430 of *uestri*.

Pronownes also haue nombres, synguler and plurell, as hath a nowne, and be declined in to theyr cases singulerly and plurally.

The fyrst declynacyon of pronownes.

These iii *Ego*, *Tu*, *Sui*, be thus declyned.

435	*Nominatiuo*:	*Ego*		*Nominatiuo*:	*nos*
	Genitiuo:	*mei*		*Genitiuo*:	*nostrum uel nostri*
	Datiuo:	*mihi*		*Datiuo*:	*nobis*
Singu.	*Accusatiuo*:	*me*	*Plur.*	*Accusatiuo*:	*nos*
	Vocatiuo:	*caret*		*Vocatiuo*:	*caret*
440	*Ablatiuo*:	*a me*		*Ablatiuo*:	*a nobis.*
	Nominatiuo:	*Tu*		*Nominatiuo*:	*uos*
	Genitiuo:	*tui*		*Genitiuo*:	*uestrum uel uestri*
	Datiuo:	*tibi*		*Datiuo*:	*uobis* [Page 22]

---

422 *ff.* Of the Pronoune.

A Pronoune is a parte of speache, much like to a Noune, which is vsed in shewinge or rehearsing. There be fifteene Pronounes: *Ego*, *tu*, *sui*, *ille*, *ipse*, *iste*, *hic*, *is*, *meus*, *tuus*, *suus*, *noster*, *vester*, *nostras*, *vestras*, whereof foure haue the vocatiue case: as *Tu*, *meus*, *noster*, and *nostras*, and all other lacke the vocatiue case.

To these may be added their compoundes: *Egomet*, *tute*, *idem*, and also *Qui*, *quæ*, *quod*.

424—425 These eight Pronounes *Ego* . . and *is*, be Primitiues so called, for bicause they bee . . others. And they be also called Demonstratiues, bycause they shew a thinge not spoken of before.

And these six: *Hic*, *ille*, *iste*, *is*, *idem*, and *qui*, bee Relatiues, bycause they rehearse a thinge that was spoken of before.

These Seuen *meus*, *tuus*, *suus*, *noster*, *vester*, *nostras*, *vestras* bee Deriuatiues, for they be deriued of their Primitiues *Mei*, *tui*, *sui*, *nostri*, *and vestri*.

431—432 There belongeth to a Pronoune these fiue thinges: Number, Case, and Gender, as are in a Noune: Declenson and Person, As here foloweth.

433 *ff.* The declensons of Pronounes.

434 There be foure Declensons of Pronounes, three *Ego* . . be of the first Declenson, and be . .

	Singu.	*Accusatiuo:*	*te*	*Plur.*	*Accusatiuo:*	*uos*
445		*Vocatiuo:*	*o tu*		*Vocatiuo:*	*o uos*
		Ablatiuo:	*a te*		*Ablatiuo:*	*a uobis.*
		Nominatiuo:	*caret*		*Nominatiuo:*	*caret*
		Genitiuo:	*sui*		*Genitiuo:*	*sui*
		Datiuo:	*sibi*		*Datiuo:*	*sibi*
450	*Singu.*	*Accusatiuo:*	*se*	*Plur.*	*Accusatiuo:*	*se*
		Vocatiuo:	*caret*		*Vocatiuo:*	*caret*
		Ablatiuo:	*a se*		*Ablatiuo:*	*a se.*

The seconde declynacyon.

These v *Iste, Ille, Ipse, Hic,* and *is*, be thus declined.

455		*Nominatiuo:*	*Iste, Ista, istud*		*Nominatiuo:*	*Isti, iste, ista*
		Genitiuo:	*istius*		*Genitiuo:*	*istorum, arum, orum*
		Datiuo:	*isti*		*Datiuo:*	*istis*
	Sing.	*Accusatiuo:*	*istum, am, ud*	*Plur.*	*Accusatiuo:*	*istos, as, a*
		Vocatiuo:	*caret*		*Vocatiuo:*	*caret*
460		*Ablatiuo:*	*isto, a, o*		*Ablatiuo:*	*ab istis.*

Ille is declyned lyke *Iste* and also *Ipse*, excepte that *the* neutre gendre in *the* nominatyf case *and* in the accusatyf synguler maketh *Ipsum.*

		Nominatiuo:	*hic, hæc, hoc*		*Nominatiuo:*	*hi, hæ, hæc*
		Genitiuo:	*huius*		*Genitiuo:*	*horum, harum, horum*
465		*Datiuo:*	*huic*		*Datiuo:*	*his*
	Singu.	*Accusatiuo:*	*hunc, hanc, hoc*	*Plur.*	*Accusatiuo:*	*hos, has, haec*
		Vocatiuo:	*caret*		*Vocatiuo:*	*caret*
		Ablatiuo:	*hoc, hac, hoc*		*Ablatiuo:*	*ab his.*
		Nominatiuo:	*Is, ea, id*		*Nominatiuo:*	*ij, eæ, ea*
470		*Genitiuo:*	*eius*		*Genitiuo:*	*eorum, earum, eorum*
		Datiuo:	*ei*		*Datiuo:*	*eis*
	Singu.	*Accusatiuo:*	*eum, eam, id*	*Plur.*	*Accusatiuo:*	*eos, eas, ea*
		Vocatiuo:	*caret*		*Vocatiuo:*	*caret*
		Ablatiuo:	*ab eo, ea, eo*		*Ablatiuo:*	*ab eis.*

---

447 *ff. Singulariter Sui etc.* and
Pluraliter . .

453 *fehlt.* 461 These six: *Ille . . is*, and *qui* be of the seconde declenson, and be . . 460 *Ablatiuo: istis.* 461 *Ipse,* sauinge that . . 463—468 *Nominatiuo: hic, hæc, hoc; Genitiuo: huius; Datiuo: huic,* as afore in the Noune.

471 *ijs uel eis.* 474 *Ablatiuo: eo, ea, eo. ab ijs uel eis.*

Nach is folgt: Qui, quæ, quod s. 362 *ff. Dann:* Likewise *Quis* and *Quid* be declined, whether they be Interrogatiues or Indefinites. Also *Quisquis* is thus declined:

Nominatiuo: { *Quisquis* / *Quicquid* } *Accus.* { *Quicquid* } *Abl.* { *Quoquo* / *Quaqua* } *Quoquo.*

Where note that *Quid* is alwaies a Substantiue of the neuter Gendre.

475 The thyrde declynacyon.

These v *Meus*, *Tuus*, *Suus*, *Noster*, *and* *Vester*, be declined as nownes adiectyues of thre terminacyons on this wyse:

	Nominatiuo:	*Meus, a, um*		*Nominatiuo:*	*mei, meæ, mea*
	Genitiuo:	*mei, meæ, mei*		*Genitiuo:*	*meorum, arum, orum*
480	*Datiuo:*	*meo, meæ, meo*		*Datiuo:*	*meis*
Singu.	*Accusatiuo:*	*meum, meam, meum*	*Plu.*	*Accusatiuo:*	*meos, as, a*
	Vocatiuo:	*mi, mea, meum*		*Vocatiuo:*	*mei, meæ, mea*
	Ablatiuo:	*meo, mea, meo*		*Ablatiuo:*	*meis.*

So *Tuus* and *Suus*, be declyned, excepte they bothe lacke the vocatyue case.

485	*Nominatiuo:*	*noster, stra, strum*		*Nominatiuo:*	*nostri, stræ, nostra*
	Genitiuo:	*nostri, stræ, stri*		*Genitiuo:*	*nostrorum, arum, orum*
	Datiuo:	*nostro, stræ, nostro.*		*Datiuo:*	*nostris*
Singu.	*Accusatiuo:*	*nostrum, am, um*	*Plur.*	*Accusatiuo:*	*stros, stras, stra*
490	*Vocatiuo:*	*noster, stra, strum*		*Vocatiuo:*	*stri, stræ, stra*
	Ablatiuo:	*stro, stra, stro*		*Ablatiuo:*	*nostris.*

So *Vester* is declinet, excepte he laket *the* vocatif case.

The fourth declynacyon.

These ii *Nostras* and *Vestras*, be thus declyned.

495	*Nominatiuo*:	*hic et hæc nostras.*		*Nominatiuo*:	*hi et hæ nostrates* [Page 24]
	Genitiuo:	*huius nostratis.*		*Genitiuo*:	*horum et harum atum*
	Datiuo:	*huic nostrati.*		*Datiuo*:	*his nostratibus.*
Singu.	*Accusatiuo*:	*hunc et hanc atem*	*Plu.*	*Accusatiuo*:	*hos et has nostrates*
	Vocatiuo:	*o nostras*		*Vocatiuo*:	*o ates*
500	*Ablatiuo*:	*hoc et hac ate uel ti*		*Ablatiuo*:	*ab his atibus.*

So *Vestras* is declyned. except he lacketh *the* vocatyue case.

Gendres.

Pronownes also haue these gendres as a nowne.

i The masculyne, as *Ille*: he.
505 ii The feminyne, as *Illa*: she.
iii The neuter, as *Illud*: that.
iiii The comyn of ii, as *hic* and *hæc Nostras.*
v The comyn of *thre,* as *Ego, Tu, Sui.*

Zeile 475 *fehlt.* 476 These fiue . . be of the thirde declenson, and be . . 477 terminations, in . . . Nach *meis*: 484 So is *Noster* declined, and *Tuus, suus, vester*, sauinge that these three laste do lacke the vocatiue case. 493 *f. Nostras, vestras* and this Noune *Cuias*, be of the Fourthe declenson, and be . . 495 *and hoc nostráte* 495 *and hæc nostrátia.* 498 *and hoc nostráte . . and hæc nostrátia.* 499 *and ô nostrate . . and ô nostratia.* 500 *Ablatiuo*: *ab hoc, hac, et hoc nostráte uel nostráti. Nach* 501 Here is to be noted, that *Nostras, vestras*, and this Noune *cuias*, be caled Gentiles, bicause they proprelye betoken pertaining to Countries or nations, to sectes or factions.

Persones.

510 A pronowne hath thre persones. The fyrst, *the* seconde, the thyrde. The fyrst is, whan te speker sheweth his owne selfe, as *Ego*: I, the plurell, *Nos*: wee.

The seconde persone is, whan te speker speketh to an other, as syngulerly, *Tu*: thou, plurally, *Vos*: ye. And also of this persone is euery vocatiue case.

The thyrde persone is, whan the speker speketh of the thyrde thynge from 515 them bothe, as syngulerly, *Ille*: he, plurally, *Illi*: they, and therfore al nownes, and pronownes, and partycyples be of the thyrde persone.

Finis Pronominis.

The iii. parte of speche called a verbe.

A Verbe is a specyall parte of speche that cometh in euery perfyt reason 520 *and* in euery sentence. And it is a worde that eyther betokeneth beynge of a thynge, as *Sum*: I am, or doynge of a thynge, as *Amo*: I loue, or sufferynge of a thynge, as *Amor*: I am loued. Verbes, some haue persones, as *Amo*, *amas*, some haue no persones: as *Tedet*, *oportet*.

Kyndes of verbes.

525 Of verbes personalles there be v kyndes: Actiue, Passyue, Neutre, Deponent and Comyn. A verbe actiue endeth in *o* and with puttynge to *r*, may be a passyue, as *Amo*: I loue, to the whiche worde *Amo*, if thou take *r and* saye *Amor*, it is *a* passyue sayenge: I am loued.

A verbe passyue endeth in *or* and with leuynge *r*, may be an actyue, as 530 *Amor*: I am loued, from whiche worde *Amor*, if thou take away *r* and saye *Amo*, it is an actyue sayenge: I loue.

A verbe neutre endeth in *o* and can take none *r* to make hym a passyue, as *Curro*: I renne; this worde *Curro* taketh no *r*, makynge hym *Curror*.

A verbe deponent endeth in *r* and yet in signifycacyon is actyue, as *Loquor* 535 *uerbum*: I speke a worde.

---

folgt Z. 510 *ff.* . . The First person speaketh of him selfe: as *Ego*, I; *Nos*, Wee. The Second person is spoken to: as *Tu*, Thou; *Vos*, Ye. And of this person is also . . . 514 The Thirde person is spoken of: as *Ille*, He; *Illi*, They. 515—516 nounes, pronounes.

518 *ff.* Of a Verbe.

519—522 . . a parte of speache declined with Mode and tense, and betokeneth doing: as *Amo*, I loue; or sufferinge: as *Amor*, I am loued, or being: as *Sum*, I am. 522—523 Of Verbs, suche as haue persons, be caled Personals: as *Ego amo*, *Tu amas*, and suche as haue no persons, bee caled Impersonals: as *Tędet*, It yrketh; *Oportet*, It behoueth.

525 Personales . . Neuter. 526 Commune . . *o*, and betokeneth to do: as *Amo*, I loue, and by putting to *r*, it may . . as *Amor*. *Folgt* 529—531. . . *or*, and betokeneth to suffer, as *Amor*, I am loued, and by putting away *r*, it may be an Actiue, as *Amo*. 532—533 Neuter . . *o* or *m*, and can not take *r* to . . runne; *Sum*, I am. And it is englished somtime actiuely: as *Curro*, I runne; And somtime passiuelye: as *Agroto*, I am sicke. 534—535 *r*, like a passiue, and . . is but either actiue, as *Osculor* . . speake . . or Neuter, as *Glorior*, I boast.

A verbe comyn endeth in *r* and in his sygnyfycacyon is bothe actyue and passyue, as we saye actyuely, *Osculor te*: I kysse the. And also passyuely, *Osculor* [Page 26] *a te*: I am kyssed of the.

Impersonall that hath the thyrde persone, as *Iuuat*, *Oportet*, *Decet*, *Delectat*, 540 and as *Pœnitet*, *tædet*, *miseret*, *pudet*, and *piget*, and as *Interest*, *refert*. And theyr englisshe comynly is with this sygne, it, as it delyteth me to rede: *Delectat me legere*.

The declynacyons of verbes.

All verbes personalles, that haue persones, be declyned, and in theyr decli- 545 nacyon they vary moche in terminacyon, and that bi the reason of the modes, and of the tymes, *and* of the persones.

Modes.

Mode is the maner of spekynge whiche be v: Indicatyue, the Imperatyue, the Optatyue, the Coniunctyue, and the Infinitiue.

The indicatiue shewed a reason trewe or false by the wyae of axynge or 550 tellynge, as *Amo*: I loue.

Imperatyue byddeth or commaundeth, as *Ama*: loue thou.

The optatyue willeth or desyreth, with these sygnes: wolde, shulde, or wolde to god.

The coniunctyue ioyneth and conteyneth sentences togyder, as *Cum amarem*, 555 *eram diues*: whan I loued, I was ryche.

The infinityue, whan with an other verbe I declare my doynge, as *Bolo (!) amare*: I wil loue; *Dico me amare*: I say that I loue; *Bonum est amare*: It is good to loue, and to before a verbe is sygne of the infynityue mode. [Page 27]

536—538 Commune . . in signification . . 537 as *Osculor te* . . thee. *Folgt* Z. 547 *ff*. 548 There be six Modes: . . Optatiue, the Potentiall, the Subiunctiue, and the Infinitiue. 549 . . mode sheweth . . true or false, as *Ego* . . loue, or else asketh a question, as *Amas tu?* Doest thou loue? 552 Optatiue wisheth or . . would god, I pray God, or God graunt: as *Vtinam amem*, I pray God I loue, and hath euermore an Aduerbe of wishing ioyned with him.

folgt: The Potentiall mode is knowen by these signes, May, can, might, would, should, or ought: as *Amem*, I may or can loue, without an Aduerbe ioyned with him.

folgt: s. 554—555 The Subiunctiue mode hath euermore some Coniunction ioyned with him, as *Cum amarem*, when I loued, and it is called the Subiunctiue mode, bicause it dependeth of an other verbe in the same sentence, either goinge afore, or comminge after: as *Cum amarem, eram miser;* when I loued, I was a wretche.

556—558 The Infinitiue signifieth to do, to suffer, or to be, and hath neither numbre nor person nor nominatiue case before him, and is knowen commonly by this signe, To: as *Amare*, to loue. Also when two verbs come togither without any nominatiue case betweene them, then the latter shalbe the Infinitiue mode: as *Cupio discere*, I desire to learne.

Tenses.

560 In modes al verbes vary by reason of tymes, called tenses whiche be v· The present, the preterimperfyt, the preterperfyt, the preterpluperfyt, and futur.

The presentens speketh of the tyme that is now, as ***Amo***: I loue.

The preterimperfyttens speket of the tyme that is lytel past, as ***Amabam*** I loued.

565 The *preterperfyttens* speket of the time that is perfytly past, with this sygne haue, as ***Amaui***: I haue loued.

The preterpluperfyttens speketh of the tyme that is more than perfytly past ***with*** this sygne had, as ***Amaueram***: I had loued.

The futurtens speketh of the tyme to come, with this signe shall, as ***Amabo***: 570 I shal loue.

Also in these tymes the verbe alway declyned, varyeth by the reason of the persones, the fyrst, the seconde, and the thyrde; as in ***the*** indicatyue mode and present tyme in the fyrst persone: ***Amo***, I loue, in the seconde: ***Amas***, thou louest, in the thyrde: ***Amat***, He loueth. Plurally: ***Amamus***, we loue, ***Amatis***, ye loue 575 ***Amant***, they loue. And thus verbes be declined, and varyed in theyr terminacyons by the reason of the modes, and in the modes by reason of ***the*** tymes, and in tymes by the reason of the persones.

Gervndes.

There be moreouer belonging to the Infinitiue mode of verbs, certaine voyces caled Gerundes, ending in ***Di***, ***do***, and ***dum***, which haue bothe the actiue and passiue signification: as ***Amandi***, of louing, or of being loued. ***Amando***, In louing, or in being loued. ***Amandum***, To loue, or to be loued.

Svpines.

There be also pertaining vnto verbs two Supines, ***the*** one ending in ***um***, which is called the First Supine, bicause it hath the signification of the verb actiue: as ***Eo amatum***, I go to loue; and ***the*** other in ***u*** which is called the Latter Supine, bicause it hath for the moste part the signification Passiue: as ***Difficilis amatu***, hard to be loued. *folgt:*

561 There be fiue tenses or Times: the Present tense, the Preterimperfect tense, the Preterperfect, the Preterpluperfect, and the Future tense. 562 Present tense speaketh . . that now is . . 563—564 Preterimperfect tense speaketh . . time not perfectly past . . loued or did loue. 565—566 Preterperfect tense speaketh . . time perfectly . . 567—568 Preterpluperfect tense . . time more the*n* perfectly . . 569—570 Future tense . . shall or will.

571—577 Persons.

There be also in verbs three Persons in both nu*m*bers: as Sing.: ***Ego amo***, I loue; ***Tu amas***, Thou louest; Ille amat, He loueth. Pl.: ***Nos amamus***, We loue; ***Vos amatis***, Ye loue; ***Illi amant***, They loue.

Coniugacyons. [Page 28]

Verbes haue foure coniugacyons, whiche be knowen distinctly by theyr in-
580 fynitiue modes that ende in *re*.

The fyrst coniugacyon hath *a* longe before *the re*, as *Amare*.

The second coniugacyon hath *e* longe before the *re*, as *Docere*.

The thyrde coniugacyon hath *e* shorte before the *re*, as *Legere*.

The iiii. coniugacyon hath *i* longe before the *re*, as *Audire*.

585 How verbes of euery coniugacion declyned varye in ther modes, and in theyr tymes, and in theyr persones, bothe syngularly and plurally: it appereth playnly here folowyng bi example. And fyrst of the fyrst coniugacyon.

The fyrst coniugacyon.

AMO.

590 Mode imperatyue in tyme. *(sic!)*

Præsent.	*Sing.*	*Amo*	*amas*	*amat*
	Plur.	*amamus*	*amatis*	*amant.*
Imperfe.	*Sing.*	*amabam*	*amabas*	*amabat*
	Plur.	*amabamus*	*amabatis*	*amabant.*
Perfe.	*Sing.*	*amaui*	*amauisti*	*amauit*
	Plur.	*amauimus*	*amauistis*	*uerunt uel uere.*
Pluperf.	*Sing.*	*amaueram*	*amaueras*	*amauerat*
	Plur.	*amaueramus*	*amaueratis*	*amauerant.*
Futu.	*Sing.*	*amabo*	*amabis*	*amabit*
	Plur.	*amabimus*	*amabitis*	*amabunt.*

[Page 29]

Mode indicatyue in tyme. *(sic!)*

Præsent.	*Sing.*		*Ama*	*amet*
	Plur.	*amemus*	*amate*	*ament.*
Futu.	*Sing.*		*amato tu*	*amato ille.*
	Plur.	*amemus*	*amatote*	*amanto uel tote.*

---

578 Conivgations.

579 *ff.* coniugations *(so stets)* . . Knowen after this manner.
581 *â* . . *Re* and *Ris*, as . . *amâris.*
582 *ê* . . *Re* and *Ris*, as . . *docêris.*
583 *e* . . *Re* and *Ris*, as . . *legĕris.*
584 *î* . . *Re* and *Ris*, as . . *audîris.*
585 *bis zum Ende der Konjugationen.*

Verbes in O, of the foure coniugations,
be declined after these Examples.

Amo, amas, amaui, amare; Amandi, amando, amandum; Amatum, amatu; Amans, amaturus: to loue.

Doceo, doces, docui, docere: Docendi, docendo, docendum; Doctum, doctu; Docens, docturus: to teache.

Mode optatyue in tyme.

	Præsent.	*Sing.*	*utinam amem*	*ames*	*amet*
		Plur.	*utinam amemus*	*ametis*	*ament.*
	Imperfe.	*Sing.*	*utinam amarem*	*amares*	*amaret*
610		*Plur.*	*utinam remus*	*retis*	*amarent.*
	Perfec.	*Sing.*	*utinam amauerim*	*amaueris*	*amauerit*
		Plur.	*uti. amauerimus*	*amaueritis*	*amauerint.*
	Plupfec.	*Sing.*	*uti. amauissem*	*amauisses*	*amauisset*
		Plur.	*uti. amauissemus*	*amauissetis*	*amauissent.*
615	*Futur.*	*Sing.*	*utinam amauero*	*amaueris*	*amauerit*
		Plur.	*uti. amauerimus*	*amaueritis*	*amauerint.*

Mode coniunctyue in tyme.

	Præsent.	*Sing.*	*cum amem*	*ames*	*amet*
		Plur.	*cum amemus*	*ametis*	*ament.*
620	*Imperfe.*	*Sing.*	*cum amarem*	*amares*	*amaret*
		Plur.	*cum amaremus*	*amaretis*	*amarent.*
	Perfec.	*Sing.*	*cum amauerim*	*amaueris*	*amauerit*
		Plur.	*cum amauerimus*	*amaueritis*	*amauerint.*
	Pluperfe.	*Sing.*	*cum amauissem*	*amauisses*	*amauisset*
625		*Plur.*	*cum amauissemus*	*amauissetis*	*amauissent.*
	Futur.	*Sing.*	*cum amauero*	*amaueris*	*amauerit*
		Plur.	*cum amauerimus*	*amaueritis*	*amauerint.*

Lego, legis, legi, legere; Legendi, legendo, legendum; Lectum, lectu; Legi lecturus: to reade.

Audio, audis, audiui, audire; Audiendi, audiendo, audiendum; Auditu auditu; Audiens, auditurus: to heare.

Indicatiue mode Present tense singular.

I loue. Thou louest. He loueth. We loue. Ye loue. They loue.

Amo, amas, amat.	*Pluraliter*	*Amamus, amatis, amant.*
Doceo, doces, docet		*Docemus, docetis, docent.*
Lego, legis, legit		*Legimus, legitis, legunt.*
Audio, audis, audit		*Audimus, auditis, audiunt.*

Preterimperf. tense singular	*Amabam*	I loued or did loue.
	Docebam	I taught or did teache.
		bas, bat. Pluraliter: bamus, batis, bant.
	Legebam	I readde or did reade.
	Audiebam	I hearde or did heare.

Preterperf. tense singular	*Amaui*	I haue loued.
	Docui	I haue taught.
		isti, it. Pluraliter: imus, istis, erunt vel ere.
	Legi	I haue read.
	Audiui	I haue hearde.

Mode infinityue in tyme.

630 *Præsent.*
Imperfec. *Amare*
Perfe.
Pluperfec. *Amauisse*
Futu. *Amatum ire uel amaturum esse.*

Partic. præsent. amans. Particip. futur. amaturus.

635 *AMOR.*

Mode indicatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*Amor*	*amaris uel re*	*amatur*
	Plur.	*amamur*	*amamini*	*amantur.*
Imperfe.	*Sing.*	*Amabar*	*amabaris*	*amabatur*
640	*Plur.*	*amabamur*	*amabamini*	*amabantur.*
Perfe.	*Sing.*	*Amatus sum uel fui*	*es uel fuisti*	*est uel fuit*
	Plur.	*amati sumus uel fuimus*	*estis uel fuistis*	*sunt, fuerunt, uel fuere*
Pluperf.	*Sing.*	*Amatus eram uel fueram*	*ras uel fueras*	*rat uel fuerat*
645	*Plur.*	*amati eramus uel fueramus*	*eratis uel fueratis*	*erant uel fuerant.*
Futur.	*Sing.*	*Amabor*	*beris uel bere*	*amabitur*
	Plur.	*amabimur*	*amabimini*	*amabuntur.*

Preterplu- perf. tense singular { *Amaueram* / *Docueram* / *Legeram* / *Audiueram* }
I had loued.
I had taught.
ras, rat. Pluraliter: ramus, ratis, rant.
I had reade.
I had hearde.

Future tense sing.
{ *Amabo* / *Docebo* }
I shall or will loue.
bis, bit. Pluraliter: bimus, bitis, bunt.
I shall or will teache.

{ *Legam* / *Audiam* }
Read.
es, et. Pluraliter: emus, etis, ent.
heare.

Impera- tiue mode pres. tense singular

Loue thou.	Loue he or let him loue.		Loue we or let vs loue.	Loue ye.	Loue they or let them loue
Ama	*amet*	*Pl.*	*amemus*	*amate*	*ament*
Amato	*amato*			*amatote*	*amanto.*
Doce	*doceat*	*Pl.*	*doceamus*	*docete*	*doceant*
Doceto	*doceto*			*docetote*	*docento.*
Lege	*legat*	*Pl.*	*legamus*	*legite*	*legant*
Legito	*legito*			*legitote*	*legunto.*
Audi	*audiat*	*Pl.*	*audiamus*	*audite*	*audiant*
Audito	*audito*			*auditote*	*audiunto.*

Mode imperatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*		*Amare*	*ametur*
650	*Plur.*	*amemur*	*amamini*	*amentur.*
Futur.	*Sing.*		*Amator tu*	*amator ille*
	Plur.	*ametur*	*amaminor*	*amantor.*

Mode optatyue in tyme

Præsent.	*Sing.*	*utinam amer*	*ameris uel ere*	*ametur*
655	*Plur.*	*utinam amemur*	*amemini*	*amentur.*
Imperfe.	*Sing.*	*utinam amarer*	*reris uel rere*	*amaretur*
	Plur.	*amaremur*	*amaremini*	*amarentur.*
Perfe.	*Sing.*	*uti. amatus sim uel fuerim*	*sis uel eris*	*sit uel fuerit*
	Plur.	*uti. amati simus uel fuerimus*	*sitis uel fueritis*	*sint uel fuerin*
60 *Pluper.*	*Sing.*	*uti. amatus essem*	*esses uel fuisses*	*esset uel fuiss*
	Plur.	*uti. amati essemus uel fuissemus*	*essetis uel fuissetis*	*essent uel fuissent.*
Futur.	*Sing.*	*utinam amatus ero uel fuero*	*eris uel fueris*	*erit uel fueri*
	Plur.	*utinam amati erimus uel fuerimus*	*eritis uel fueritis*	*erint uel fuerint*

God graunt I loue.

Optatiue mode pres. tense sing. *Utin.*	*Amem, ames, amet.*	*Plural. vtin. amemus, ametis, ament.*
	Doceam *Legam* *Audiam*	Teache. *as, at. Plur. vtinam amus, atis, ant.* Reade. Heare.
Preterimperf. tense sing. *Utin.*	*Amarem* *Docerem* *Legerem* *Audirem*	Would God I loued. Would God I taught. *res, ret. Plural. vtinam remus, retis, rent.* Would God I reade. Would God I hearde.
Preterperfect tense sing. *Utin.*	*Amauerim* *Docuerim* *Legerim* *Audiuerim*	I praie God I haue loued. I praie God I haue taught. *ris, rit. Pluraliter: vtinam rimus, ritis, rint* I praie God I haue reade. I praie God I haue hearde.
Preterpluperf. tense sing. *Utin.*	*Amauissem* *Docuissem* *Legissem* *Audiuissem*	Woulde God I had loued. Would God I had taught. *ses, set. Plural.: vtinam semus, setis, sent.* Would God I had reade. Would God I had hearde.
Future tense sing. *Utinam*	*Amauero* *Docuero* *Legero* *Audiuero*	God Graunt I loue hereafter. God graunt I teache hereafter. *ris, rit. Pluraliter: vtinam rimus, ritis, rint.* God graunt I reade hereafter. God graunt I heare hereafter.

Mode coniunctyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*cum amer*	*eris uel ere*	*ametur*
	Plur.	*cum amemur*	*memini*	*amentur.*
Imperfe.	*Sing.*	*cum amarer*	*reris uel rere*	*retur*
	Plur.	*cum amaremur*	*remini*	*amarentur.*
Perfe.	*Sing.*	*cum amatus sim uel fuerim*	*sis uel ris*	*sit uel fuerit*
	Plur.	*cum amati simus uel fuerimus*	*sitis uel fueritis*	*sint uel fuerint*
Pluper.	*Sing.*	*cum amatus essem uel fuissem*	*ses uel fuisses*	*set uel sset* [Page 82]
	Plur.	*cum ti semus uel issemus*	*setis uel fuissetis*	*sent uel issent.*
Futur.	*Sing.*	*cum amatus ero uel fuero*	*eris uel fueris*	*rit uel fuerit*
	Plur.	*cum ti erimus uel fuerimus*	*tis uel ritis*	*rint uel fuerint.*

Mode infinityue in tyme.

Præsent.	*Amari*
Imperfe.	
Perfe. and pluperfe.	*Amatum esse uel fuisse*
Futur.	*Amatum iri.*
Particip. Præter.	*Amatus. futur. Amandus.*

I maie or can loue.

Poten-tiall mode pres. tense singular. { *Amem, ames, amet. Pluraliter: amemus, ametis, ament.*
Doceam } Teache.
Legam } *as, at. Pluraliter: amus, atis, ant.* Reade.
Audiam } Heare.

Preterim-perf. tense singular. { *Amarem* / *Docerem* / *Legerem* / *Audirem* } *res, ret. Pluraliter: remus, retis, rent.*
I might or coulde loue.
teache.
reade.
heare.

Preter-perf. tense singular. { *Amauerim* / *Docuerim* / *Legerim* / *Audiuerim* } *ris, rit. Pluraliter: rimus, ritis, rint.*
I might, woulde, should, or ought to haue loued.
taught.
reade.
hearde.

Preterplu-perf. tense singular. { *Amauissem* / *Docuissem* / *Legissem* / *Audiuissem* } *ses, set. Pluraliter: semus, setis, sent.*
I might, would, should, or ought to had lou‹
taught.
reade.
hearde.

685 The seconde coniugacyon.

DOCEO.

Mode indicatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*Doceo*	*doces*	*docet*
	Plur.	*docemus*	*docetis*	*docent.*
690 *Imperfe.*	*Sing.*	*docebam*	*docebas*	*docebat*
	Plur.	*docebamus*	*docebatis*	*docebant.*
Perf.	*Sing.*	*docui*	*docuisti*	*docuit*
	Plur.	*docuimus*	*docuistis*	*docuerunt uel docuere.*
Pluperf.	*Sing.*	*docueram*	*ras*	*rat*
695	*Plur.*	*docueramus*	*ratis*	*rant.*
Futur.	*Sing.*	*docebo*	*ebis*	*ebit*
	Plur.	*docebimus*	*ebitis*	*ebunt.*

Mode imperatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*		*doce*	*doceat*
700	*Plur.*	*doceamus*	*docete*	*doceant.*
Futur.	*Sing.*		*doceto tu*	*doceto ille*
	Plur.	*doceamus*	*tote*	*cento uel tote.*

Mode optatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*utinam doceam*	*eas*	*eat*
705	*Plur.*	*uti. doceamus*	*eatis*	*eant.*
Imperfe.	*Sing.*	*uti. docerem*	*eres*	*eret*
	Plur.	*uti. doceremus*	*eretis*	*erent.*
Perfec.	*Sing.*	*uti. docuerim*	*ris*	*rit*
	Plur.	*uti. docuerimus*	*ritis*	*rint.*
710 *Plupfe.*	*Sing.*	*uti. docuissem*	*ses*	*set*
	Plur.	*uti. docuissemus*	*setis*	*sent.*
Futur.	*Sing.*	*uti. docuero*	*ris*	*rit*
	Plur.	*uti. docuerimus*	*ritis*	*rint.*

Future tense sing. { *Amauero* / *Docuero* / *Legero* / *Audiuero* } *ris, rit.* *Pluraliter*: *rimus, ritis, rint.* — I maie or can loue / teache / reade / heare hereafter.

Subiunctiue mode present tense singular.

Cum {
When I loue.
Amem, ames, amet. *Pluralit.*: *cum amemus, ametis, ament.*
Doceam / *Legam* / *Audiam* } *as, at.* *Pluraliter*: *cum amus, atis, ant.* When I teache / Read / heare.

Mode coniunctyue in tyme.

715 *Præsent.*	*Sing.*	*cum doceam*	*as*	*at*
	Plur.	*cum doceamus*	*atis*	*ant.*
Imperfe.	*Sing.*	*cum docerem*	*res*	*ret*
	Plur.	*cum doceremus*	*retis*	*rent.*
Perfe.	*Sing.*	*cum docuerim*	*ris*	*rit*
720	*Plur.*	*cum docuerimus*	*ritis*	*rint.*
Pluper.	*Sing.*	*cum docuissem*	*isses*	*isset*
	Plur.	*cum docuissemus*	*issetis*	*issent.*
Futur.	*Sing.*	*cum docuero*	*ris*	*rit*
	Plur.	*cum docuerimus*	*docueritis*	*docuerint.*

725 Mode infinityue in tyme.

Præsent. Imperfe.	*docere*
Perfe.	*docuisse*
Pluperfe.	
Futur.	*Doctum ire uel docturum esse.*
730 *Parti. præsent.*	*Docens. Particip. futur. Docturus.*

[Page 34]

Preterim-perf. tense sing. *Cum* { *Amarem*, *Docerem*, *Legerem*, *Audirem* } *res*, *ret*. *Pluraliter*: *cum remus*, *retis*, *rent*.
When I loued or did loue. / teache. / reade. / heare.

Preter-perf. *tense* sing. *Cum* { *Amauerim*, *Docuerim*, *Legerim*, *Audiuerim* } *ris*, *rit*. *Pluraliter*: *cum rimus*, *ritis*, *rint*.
When I haue loued. / taught. / Reade. / Hearde.

Preterplu-perf. tense sing. *Cum* { *Amauissem*, *Docuissem*, *Legissem*, *Audiuissem* } *ses*, *set*. *Pluraliter*: *cum semus*, *setis*, *sent*.
When I had loued. / taught. / reade. / hearde.

Future tense sing. *Cum* { *Amauero*, *Docuero*, *Legero*, *Audiuero* } *ris*, *rit*. *Pluraliter*: *cum rimus*, *ritis*, *rint*.
When I shall or will loue. / teache. / reade. / heare.

Infinitiue mode present and Preterimperfect tense.

Amare, *Docere*, *Legere*, *Audire* } To { Loue. Teache. Reade. Heare.

DOCEOR.

Mode indicatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*Doceor*	*doceris uel cere*	*cetur*
	Plur.	*docemur*	*docemini*	*docentur.*
735 *Impfe.*	*Sing.*	*docebar*	*baris uel bare*	*docebatur*
	Plur.	*docebamur*	*bamini*	*bantur.*
Perfe.	*Sing.*	*doctus sum uel fui*	*es uel fuisti*	*est uel fuit*
	Plur.	*cti sumus uel fuimus*	*estis uel fuistis*	*sunt, fuerunt, uel ere.*
Plupfe.	*Sing.*	*doctus eram uel fueram*	*ras uel fueras*	*erat uel fuerat*
740				
	Plur.	*cti eramus uel fueramus*	*ratis uel eratis*	*rant uel erant.*
Futur.	*Sing.*	*docebor*	*doceberis uel re*	*docebitur*
	Plur.	*docebimur*	*bimini*	*buntur.*

745 Mode imperatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*		*doceare*	*doceatur*
	Plur.	*doceamur*	*docemini*	*doceantur.*
Futur.	*Sing.*		*docetor tu*	*docetor ille*
	Plur.	*doceamur*	*doceminor*	*docentor.*

Preterperf. and preter-pluperfect tense	*Amauisse*	To have or had	Loued.
	Docuisse		Taught.
	Legisse		Reade.
	Audiuisse		Hearde.

Future tense.	*Amaturum*	*esse.*	To	Loue	hereafter.
	Docturum			Teache	
	Lecturum			Read	
	Auditurum			Heare	

Gerundes.	*Amandi,* of louinge	*do,* in louinge	*dum,* to loue.
	Docendi, of teachynge	*do,* in teachinge	*dum,* to teache.
	Legendi, o readinge	*do,* in readinge	*dum,* to reade.
	Audiendi, of hearinge	*do,* in hearinge	*dum,* to heare.

Supines.	*Amatum*	To	loue.	*Amatu*	To be	loued.
	Doctum		teache.	*Doctu*		taught.
	Lectum		read.	*Lectu*		reade.
	Auditum		heare.	*Auditu*		heard.

A partici-ple of the pres. tense.	*Amans,* louing.	The par-ticiple of the future tense.	*Amaturus,* to loue or about to loue.
	Docens, teaching.		*Docturus,* to teache or about to teache.
	Legens, reading.		*Lecturus,* to reade or about to reade.
	Audiens, hearing.		*Auditurus,* to heare or about to heare.

Here, before we decline any Uerbes in *Or*, for suplying of many tenses, lacking in all suche verbes, we muste learne to decline this Uerbe *Sum*, in this wise.

Sum, es, fui, esse, Futurus: To be.

Mode optatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*uti. docear*	*docearis uel doceare*	*doceatur*	
	Plur.	*uti. doceamur*	*doceamini*	*doceantur.*	
Impfe.	*Sing.*	*uti. docerer*	*docereris uel docerere*	*doceretur*	[Page 35]
	Plur.	*uti. doceremur*	*doceremini*	*docerentur.*	
55	*Sing.*	*uti. doctus sim uel fuerim,*	*sis uel ris,*	*sit uel rit*	*perf.*
	Plur.	*uti. docti simus uel rimus,*	*sitis uel ritis,*	*sint uel rint.*	
	Sing.	*uti. doctus essem uel fuissem.*	*ses uel isses,*	*set uel isset*	*pluperf.*
	Plur.	*uti. cti semus uel issemus,*	*setis uel issetis,*	*sent l. issent.*	
Futur.	*Sing.*	*uti. doctus ero uel fuero,*	*eris uel fueris,*	*rit uel erit*	
60	*Plur.*	*u. cti erimus uel fuerimus,*	*itis uel eritis,*	*rint uel erint.*	

Mode coniunctyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*cum Docear*	*docearis uel are,*	*ceatur*
	Plur.	*cum doceamur*	*doceamini*	*doceantur.*
Impfe.	*Sing.*	*cum docerer*	*ereris uel rere*	*doceretur*
65	*Plur.*	*cum doceremur*	*eremini*	*erentur.*
Perfe.	*Sing.*	*cum doctus sim uel fuerim,*	*sis uel fueris,*	*sit uel fuerit*
	Plur.	*cum docti simus uel rimus,*	*sitis uel ritis,*	*sint uel rint.*
Plupfe.	*Sing.*	*cum doctus essem uel fuissem,*	*ses uel isses,*	*esset uel isset*
	Plur.	*cum ti ssemus uel issemus,*	*setis uel issetis,*	*sent uel issent.*
70 *Futur.*	*Sing.*	*cum doctus ero uel fuero,*	*eris uel fueris.*	*erit uel fuerit*
	Plur.	*cum do. erimus uel rimus,*	*itis uel eritis,*	*int uel fuerint.*

Mode infynytyue in tyme.

	and Imperfec.	*Doceri*	*present*
	and pluperfec.	*Doctum esse uel fuisse.*	*perfe.*
75		*Doctum iri*	*futur.*
	præter. Doctus.	*Particip. futur. Docendus.*	*parti.*

Indicatiue mode present tense singular.

SVm, I am. *es, est. Pluraliter: sumus, estis, sunt.*

Preterimperf. t. sing. *Eram,* I was. *eras, erat. Plu. eramus, eratis, erant.*

Preterperf. tense sing. *Fui,* I haue been. *fuisti, fuit. Pl. fuimus, fuistis, fuerunt vel fuere.*

Preterpluperf. t. sin. *Fueram,* I had ben. *fueras, fuerat. Pl. fueramus, fueratis, fuerant.*

Future tense sin. *Ero,* I shall or will bee. *Eris, erit. Pl. erimus, eritis, erunt.*

Imperatiue mode present tense singular.

Sis / *Es* / *Esto* } be thou { *Sit* / *Esto* } *Pl. Sumus* { *Sitis* / *Este* / *Estote* } { *Sint* / *Sunto.*

The thyrde coniugacyon.

LEGO.

Mode indicatyue in tyme.

780	*Præsent.*	*Sing.*	*Lego*	*legis*	*legit*
		Plur.	*legimus*	*legitis*	*legunt.*
	Impfe.	*Sing.*	*Legebam*	*legebas*	*legebat*
		Plur.	*legebamus*	*legebatis*	*legebant.*
	Perfec.	*Sing.*	*Legi*	*legisti*	*legit*
785		*Plur.*	*legimus*	*legistis*	*legerunt uel ere.*
	Plupfe.	*Sing.*	*Legeram*	*legeras*	*legerat*
		Plur.	*legeramus*	*legeratis*	*legerant.*
	Futur.	*Sing.*	*Legam*	*leges*	*leget*
		Plur.	*legemus*	*legetis*	*legent.*

790 Mode imperatyue in tyme.

	Præsent.	*Sing.*		*Lege*	*legat*
		Plur.	*legamus*	*legite*	*legant.*
	Futur.	*Sing.*		*Legito tu*	*legito ille*
		Plur.	*legamus*	*legitote*	*legunto uel tote.*

795 Mode optatyue in tyme.

	Præsent.	*Sing.*	*utinam Legam*	*legas*	*legat*
		Plur.	*utinam legamus*	*legatis*	*legant.*
	Imperfe.	*Sing.*	*utinam legerem*	*legeres*	*legeret*
		Plur.	*uti. eremus*	*retis*	*rent.*
800	*Perfe.*	*Sing.*	*utinam Legerim*	*legeris*	*legerit*
		Plur.	*utinam legerimus*	*legeritis*	*legerint.*
	Pluperf.	*Sing.*	*utinam Legissem*	*legisses*	*legisset*
		Plur.	*utinam legissemus*	*legissetis*	*legissent.*
	Futur.	*Sing.*	*utinam Legero*	*legeris*	*legerit*
805		*Plur.*	*utinam legerimus*	*legeritis.*	*legerint.*

Optatiue mode present tense singular. *Utinam.*

Sim, I pray God I be. *sis, sit. Pl. vtinam simus, sitis, sint.*

Preterimperf. tense sing. *Utin.*	*Essem*, Wolde God I were. *esses, esset. Pl vt. essemus, essetis essent.*
Preterperfect tense sing. *Utin.*	*Fuerim*, I pray God I haue been. *fueris, fuerit. Pluraliter. vtin. fuerimus, fueritis, fuerint.*
Preterpluperf. tense sing. *Utin.*	*Fuissem*, Wold God I had been. *fuisses, fuisset. Pluraliter. vtin. fuissemus, fuissetis, fuissent.*
Future tense sing. *Utinam*	*Fuero*, God graunt I be hereafter. *fueris, fuerit, Pluraliter. vtin. fuerimus, fueritis, fuerint.*

Potentiall mode present tense singular.

Sim, I may or can bee. *sis, sit. Pluraliter. simus, sitis, sint.*

Preterimperf. tense singular	*Essem*, I might or colde be. *esses, esset. Pl. essemus, essetis, essent.*

Mode coniunctyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*cum Legam*	*legas*	*legat*	
	Plur.	*cum legamus*	*legatis*	*legant.*	
Impfe.	*Sing.*	*cum Legerem*	*legeres*	*legeret*	
	Plur.	*cum legeremus*	*legeretis*	*legerent.*	
Perfec.	*Sing.*	*cum Legerim*	*legeris*	*legerit*	
	Plur.	*cum legerimus*	*legeritis*	*legerint.*	
Pluperf.	*Sing.*	*cum Legissem*	*legisses*	*legisset*	
	Plur.	*cum legissemus*	*legissetis*	*legissent.*	
Futur.	*Sing.*	*cum Legero*	*legeris*	*legerit*	
	Plur.	*cum legerimus*	*legeritis*	*legerint.*	

|Page 1

Mode infinityue in tyme.

	Præsent.
Legere	*Imperfec.*
	Perf.
Legisse	*Pluperfec.*
Lectum ire uel lecturum esse.	*Futur.*

Particip. present. Legens. *Particip. futur. Lecturus.*

Preterperfect tense singular	***Fuerim***, I might, shoulde, or ought to haue bene. ***fueris, fuerit.*** ***Pl. fuerimus, fueritis, fuerint.***
Preterpluperf. tense singular.	***Fuissem***, I might, shoulde, or ought to had been. ***fuisses, fuisset.*** ***Pl. fuissemus, fuissetis, fuissent.***
Future tense sing.	***Fuero***, I may or can be hereafter. ***fueris, fuerit. Plural. fuerimus, fueritis, fuerint.***

Subiunctiue mode present tense singular. *Cum*

Sim, When I am. ***sis, sit. Pluraliter. cum simus, sitis, sint.***

Preterimperf. tense sing. *Cum*	***Essem***, When I was. ***esses, esset. Pl. cum essemus, essetis, essent.***
Preterperfect tense sing. *Cum*	***Fuerim***, When I haue been. ***fueris, fuerit. Pluraliter. cum fuerimus, fueritis, fuerint.***
Preterpluperf. tense sing. *Cum*	***Fuissem***, When I had been. ***fuisses, fuisset. Pluraliter. cum fuissemus, fuissetis, fuissent.***
Future tense sing. *Cum*	***Fuero***, When I shall or will bee. ***Fueris, fuerit. Pluraliter. cum fuerimus, fueritis, fuerint.***

Infinitiue mode present and Preterimperfect tense.

Esse, to bee { Preterperfect et Preterplu-perfect tense } ***Fuisse*** { To haue or had been.

Future tense. ***Fore vel Futurum esse***: to be here after.

Verbs in *Or* of the foure coniugations
be declined after these exaumples.

AMor, *amaris uel amare, amatus sum uel fui, amari, Amatus, amandus*: to be loued.

LEGOR.

825 Mode indicatyue in tyme.

	Sing.	*Legor*	*legeris uel ere*	*legitur*	*Præsent.*
	Plur.	*legimur*	*legimini*	*leguntur.*	
	Sing.	*Legebar*	*baris uel bare*	*batur*	*Imperfe.*
	Plur.	*legebamur*	*bamini*	*bantur.*	

830 *Sing. Lectus sum uel fui, es uel fuisti, est uel fuit*
Plur. lecti sumus uel fuimus, estis uel fuistis, sunt, erunt, uel fuere. *Perfe.* [P

Pluperfe. Sing. Lectus eram uel fueram, eras uel fueras, erat uel fuerat
Plur. cti amus uel fueramus, atis uel fueratis, rant uel fuerant.

835 *Futur.*	*Sing.*	*Legar*	*legeris uel ere*	*legetur*
	Plur.	*legemur*	*legemini*	*legentur.*

Mode imperatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*		*Legere*	*legatur*
	Plur.	*legamur*	*legamini*	*legantur.*
Futur.	*Sing.*		*Legitor tu*	*legitor ille*
840	*Plur.*	*legamur*	*legimini*	*leguntor.*

Doceor, doceris uel docere, doctus sum uel fui, doceri, doctus, docendus — to be taught.
Legor, legeris uel legere, lectus sum uel fui, legi, lectus, legendus: — to be reade.
Audior, audiris uel audire, auditus sum uel fui, audiri, auditus, audiendus — to be hearde.

Indicatiue mode Present tense singular.

AMor, amaris, vel amare, amatur — I am loued.
Doceor, doceris vel docere, docetur — I am taught.
Pluraliter. mur, mini, ntur.
Legor, legeris vel legere, legitur — I am reade.
Audior, audiris vel audire, auditur — I am heard.

Preterimperf. tense singular:
Amabar — I was loued.
Docebar — I was taught.
baris vel bare, batur. Plu. bamur, bamini, antur.
Legebar — I was read.
Audiebar — I was hearde.

Preterperfect tense singular. *Amatus, Doctus, Lectus, Auditus* — I haue been *sum uel fui* loued. Taught. Reade. Heard. — *tus es vel fuisti, tus est vel fuit. Pl. ti sumus vel fuimus, ti estis vel fuistis, ti sunt, fuerunt, uel fuere.*

Preterpluperf. tense singular. *Amatus, Doctus, Lectus, Auditus* — I had been *eram vel fueram* loued, Taught, Reade, Hearde — *tus eras vel fueras, tus erat vel fuerat. Pl. ti eramus vel fueramus, ti eratis uel fueratis, ti erant vel fuerant.*

Mode optatyue in tyme.

Present.	*Sing.*	*utinam legar*	*aris uel are*	*atur.*
	Plur.	*utinam legamur*	*legamini*	*legantur.*
Imperfe.	*Sing.*	*utinam legerer*	*reris uel rere*	*legeretur*
345	*Plur.*	*uti. legeremur*	*remini*	*rentur.*
Perfec.	*Sing.*	*uti. lectus sim uel fuerim,*	*sis uel fueris,*	*sit uel rit*
	Plur.	*uti. cti simus uel fuerimus,*	*sitis uel ritis,*	*sint uel rint.*
Pluperfc.	*Sing.*	*uti. lectus essem uel fuissem,*	*ses uel isses,*	*set uel fuisset*
	Plur.	*u. lecti essemus uel issemus,*	*tis uel issetis,*	*sent uel issent.*
350 *Futur.*	*Sing.*	*uti. lectus ero uel fuero,*	*eris uel ris,*	*erit uel rit*
	Plur.	*uti. lecti erimus uel rimus,*	*eritis uel ritis,*	*erint uel rint.*

Mode coniunctyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*cum Legar*	*aris uel are*	*atur*
	Plur.	*cum legamur*	*legamini*	*legantur.*
355 *Imperfec.*	*Sing.*	*cum Legerer*	*reris uel rere*	*etur*
	Plur.	*cum legeremur*	*remini*	*rentur.*
Perfec.	*Sing.*	*cum lectus sim uel fuerim*	*sis uel ris,*	*sit uel fuerit*
	Plur.	*cum lecti simus uel fuerimus,*	*sitis uel ritis,*	*sint uel rint.* [Page 89]
Pluperfe.	*Sing.*	*cum lectus essem uel fuissem,*	*esses uel isses,*	*esset uel fuisset*
360	*Plur.*	*cum lecti essemus uel issemus,*	*setis uel issetis,*	*sent uel issent.*
Futur.	*Sing.*	*cum lectus ero uel fuero,*	*eris uel fueris,*	*erit uel fuerit*
	Plur.	*cum lecti erimus uel rimus,*	*eritis uel ritis,*	*erint uel erint.*

Future tense sing. { *Amabor*, *Docebor* } I shall or will be loued. *beris vel ere, itur. Plu. bimur, bimini, buntur.*
{ *Legar*, *Audiar* } taught. *eris vel ere, etur. Pl. emur. emini, entur.* Reade. hearde.

Imperatiue mode.

	Be thou. Let him		Let vs be	Be ye	Let them
	loued	be loued.	loued.	loued.	be loued.
present tense singular	*Amare,*	*ametur*	*Plu. amemur.*	*amamini.*	*amentur*
	Amator,	*amator.*		*amaminor.*	*amantor.*
	Docere,	*doceatur*	*Plu. doceamur.*	*docemini.*	*doceantur*
	Docetor,	*docetor.*		*doceminor.*	*docentor.*
	Legere,	*legatur*	*Plu. legamur.*	*legimini.*	*legantur*
	Legitor,	*legitor.*		*legiminor.*	*leguntor.*
	Audire,	*audiatur*	*Plu. audiamur.*	*audimini.*	*audiantur*
	Auditor,	*auditor*		*audiminor.*	*audiuntor.*

Optatiue mode present tense singular.

Vtinam { God graunt I be loued.
Amer, eris vel ere, etur. Pluraliter. vtin. emur, emini, entur.
Docear taught.
Legar { *aris vel are, atur. Pl. vt. amur, amini, antur.* read.
Audiar heard.

Mode infinityue in tyme.

	and imperfe.	*Legi*	*præsent.*
865	*and plusqperfc.*	*Lectum esse uel fuisse.*	*perfe.*
		Lectum iri	*futur.*

Particip. præte. Lectus. Particip. futur. Legendus.

The fourth coniugacyon.

AVDIO.

870 Mode indicatyue in tyme.

	Sing.	*Audio*	*audis*	*audit*	*Præsent.*
	Plur.	*audimus*	*auditis*	*audiunt.*	
	Sing.	*Audiebam*	*audiebas*	*audiebat*	*Imperfe.*
	Plur.	*audiebamus*	*audiebatis*	*audiebant.*	
875	*Sing.*	*audiui*	*audiuisti*	*audiuit*	*Perfec.*
	Plur.	*audiuimus*	*audiuistis*	*audiuerunt uel audiuere.*	
	Sing.	*audiueram*	*audiueras*	*audiuerat*	*Pluperfe.*
	Plur.	*audiueramus*	*audiueratis*	*audiuerant.*	
	Sing.	*audiam*	*audies*	*audiet*	*Futur.*
880	*Plur.*	*audiemus*	*audietis*	*audient.*	

Mode imperatyue in tyme.

	Sing.		*audi*	*audiat*	*præsent.*
	Plur.	*audiamus*	*dite*	*ant.*	
	Sing.		*audito tu*	*audito ille*	*Futur.*
885	*Plur.*	*audiamus*	*tote*	*unto uel tote*	

[I

Preterper-perf. (!) t. sin. *Utin.*	*Amarer* *Docerer* *Legerer* *Audirer*	Woulde God I were loued. taught. *reris vel rere, retur. Pl. vt. remur, remini, rentur.* Reade. hearde.
Preterper-fect tense sing. *Utin.*	*Amatus* *Doctus* *Lectus* *Auditus*	I pray God I haue been loued. *sim uel fuerim, tus sis uel fueris, tus sit uel fuerit. Pluraliter. vtinam ti simus uel fuerimus, ti sitis uel fueritis, ti sint uel fuerint.*
Preterplu-perf. tense sing. *Utin.*	*Amatus* *Doctus* *Lectus* *Auditus*	Woulde God I had been loued. *essem uel fuissem, tus esses uel fuisses, tus esset uel fuisset. Pluraliter. utinam ti essemus uel fuissemus. ti essetis uel fuissetis, ti essent uel fuissent.*
Future tense sing. *Utinam*	*Amatus* *Doctus* *Lectus* *Auditus*	God graunte I be loued hereafter. *ero uel fuero, tus eris uel fueris, tus erit uel fuerit. Pluraliter. utinam ti erimus uel fuerimus, ti eritis uel fueritis, ti erunt uel fuerint.*

Mode optatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*	*uti. audiam*	*audias*	*audiat*
	Plur.	*uti. audiamus*	*audiatis*	*audiant.*
Imperfe.	*Sing*	*uti. audirem*	*audires*	*audiret*
	Plur.	*uti. audiremus*	*audiretis*	*audirent.*
Perfe.	*Sing.*	*uti. audiuerim*	*audiueris*	*audiuerit*
	Plur.	*uti. audiuerimus*	*audiueritis*	*audiuerint.*
Pluperfe.	*Sing.*	*uti. audiuissem*	*audiuisses*	*audiuisset*
	Plur.	*uti. audiuissemus*	*setis*	*sent.*
Futur.	*Sing.*	*uti. audiuero*	*ris*	*rit*
	Plur.	*uti. audiuerimus*	*ritis*	*rint.*

Mode coniunctyue in tyme.

Præsent.	*cum audiam*	*audias*	*audiat*
	cum audiamus	*audiatis*	*audiant.*
Imperfe.	*cum audirem*	*audires*	*audiret*
	cum audiremus	*audiretis*	*audirent.*
Perfec.	*cum audiuerim*	*audiueris*	*audiuerit*
	cum audiuerimus	*audiueritis*	*audiuerint.*
Pluperfc.	*cum audiuissem*	*audiuisses*	*audiuisset*
	cum semus	*setis*	*sent.*
Futur.	*cum audiuero*	*audiueris*	*audiuerit*
	cum audiuerimus	*audiueritis*	*audiuerint.*

Potentiall mode mode present tense.

Singular.
I may or can be loued.
Amer, eris uel ere, etur. Pluraliter. emur, emini, entur.
Docear — Taught.
Legar — *aris uel are, atur. Pl. amur, amini, antur.* Reade.
Audiar — *Heard.*

Preterim-perf. tense singular.
Amarer — I woulde, should, or ought to be loued.
Docerer — taught.
Legerer — *reris uel rere, retur. Pl. remur, remini, rentur.* reade.
Audirer — Hearde.

Preterper-fect tense singular.
Amatus, *Doctus*, *Lectus*, *Auditus* — I would, should, or ought to haue been loued. *sim uel fuerim, tus sis uel fueris, tus sit vel fuerit. Pluraliter. ti simus vel fuerimus, ti sitis vel fueritis, ti sint uel fuerint.*

Preterplu-perf. tense singular.
Amatus, *Doctus*, *Lectus*, *Auditus* — I woulde, should, or ought to had been loued. *essem uel fuissem, tus esses uel fuisses, tus esset uel fuisset. Pluraliter. ti essemus uel fuissemus, ti essetis uel fuissetis, ti essent uel fuissent.*

Mode infinityue in tyme.

præsent.

910 *Audire* *imperf.*

perfe.

Audiuisse • *pluperfe.*

Futur. *Auditum ire uel auditurum esse.*

particip. præsent. Audiens. Particip. fut. Auditurus.

915 *AVDIOR.*

Sing.	*Audior*	*audiris uel ire*	*auditur*	
Plur.	*audimur*	*audimini*	*audiuntur.*	*præsent.*
Sing.	*audiebar*	*baris uel bare*	*audiebatur*	
Plur.	*audiebamur*	*bamini*	*bantur.*	*Imperfe.*
920 *Sing.*	*auditus sum uel fui,*	*es uel fuisti,*	*est uel fuit*	
Plur.	*auditi sumus uel fuimus,*	*estis uel fuistis,*	*sunt, fuerunt, uel fuere.*	*perfe.*
Sing.	*auditus eram uel fue,*	• *eras uel fue,*	*erat uel fuerat*	
Plur.	*auditi eramus uel fueramus,*	*eratis uel fueratis,*	*erant uel fuerant.*	*pluper e.*
Sing.	*audiar*	*audieris uel audiere*	*audietur*	
925 *Plur.*	*audiemur*	*audiemini*	*audientur.*	*Futur.*

Mode imperatyue in tyme.

Præsent.	*Sing.*		*audire*	*audiatur*
	Plur.	*audiamur*	*audimini*	*audiantur.*
Futur.	*Sing.*		*auditor tu*	*auditor ille*
930	*Plur.*	*audiamur*	*audiminor*	*audiuntor.*

Future tense sing. { *Amatus*, *Doctus*, *Lectus*, *Auditus* } I may or can be loued heereafter. *ero uel fuero, tus eris uel fueris, tus erit uel fuerit. Pluraliter. ti erîmus uel fuerîmus, ti erîtis uel fuerîtis, ti erunt uel fuerint.*

Subiunctiue mode present tense singular.

Cum { When I am loued. *Amer, eris vel ere, etur. Pluraliter. cum emur, emini, entur.*

Docear / *Legar* / *Audiar* } *aris vel are, atur. Pl. cum amur, amini, antur.* Taught. Read. Hearde. }

Preterimperf. tense sing. *Cum* { *Amarer*, *Docerer*, *Legerer*, *Audirer* } When I was loued. taught. Reade. Hearde. *reris vel rere, retur. Pl. cum remur, remini, rentur.*

Preterperf. tense sing. *Cum* { *Amatus*, *Doctus*, *Lectus*, *Auditus* } When I haue ben loued. *sim vel fuerim, tus sis vel fueris, tus sit vel fuerit. Pluraliter. cum ti simus vel fuerimus, ti sitis vel fueritis, ti sint vel fuerint.*

Mode optatyue in tyme.

præsent. [*Sing.*] *uti. audiar* *audiaris uel are* *audiatur*
Plur. *uti. audiamur* *audiamini* *audiantur.*
Imperfe. *Sing.* *uti. audirer* *ireris uel direre* *retur* [Page 42]
35 *Plur.* *uti. audiremur* *audiremini* *audirentur.*
Perfe. *Sing.* *uti. auditus sim uel fue, sis uel fue, sit uel fuerit*
Plur. *uti. auditi simus uel fueri, sitis uel ritis, sint uel rint.*
pluperfe. *Sing.* *uti. auditus essem uel fuissem, esses uel isses, esset uel fuisset*
Plur. *uti. auditi essemus uel fuissemus, essetis uel fuissetis, essent uel issent.*
140 *Futur.* *Sing.* *ut. auditus ero uel fuero, ris uel fueris, erit uel fuerit*
Plur. *uti. auditi erimus uel rimus, eritis uel ritis, erint uel rint.*

Mode coniunctyue in tyme.

præsent. *Sing.* *cum audiar* *audiaris uel audiare* *audiatur*
Plur. *cum audiamur* *amini* *antur.*
145 *Imperfe.* *Sing.* *cum audirer* *eris uel ere* *retur*
Plur. *cum audiremur* *remini* *rentur.*
perfe. *Sing.* *cum auditus sim uel fue, sis uel fueris, sit uel fuerit*
Plur. *cum auditi simus uel fuerimus, sitis uel fueritis, sint uel fuerint.*
pluperfe. *Sing.* *cum auditus essem uel fuissem, ses uel fuisses, set uel fuisset*
950 *Plur.* *cum auditi essemus uel fuissemus, essetis uel fuissetis, essent uel fuissent.*
Futur. *Sing.* *cum auditus ero uel fuero, ris uel fueris, rit uel rit*
Plur. *cum auditi erimus uel fuerimus, eritis uel fueritis, erint uel fuerint.*

Preterpluperf. tense sing. *Cum* { *Amatus* / *Doctus* / *Lectus* / *Auditus* } When I had ben loued. *essem uel fuissem, tus esses uel fuisses, tus esset uel fuisset. Pluraliter. cum ti essemus uel fuissemus, ti essetis uel fuissetis, ti essent uel fuissent.*

Future tense sing. *Cum* { *Amatus* / *Doctus* / *Lectus* / *Auditus* } When I shall or will be loued. *ero uel fuero, tus eris uel fueris, tus erit uel fuerit. Pluraliter. cum ti erîmus uel fuerîmus, ti erîtis uel fuerîtis, ti erunt uel fuerint.*

Infinitiue mode pres. and Preterimperf. tense { *Amari*, to be loued / *Doceri*, To be taught / *Legi*, To be reade / *Audiri*, To be hearde } Preterperf. and Preterpluperfect. { *Amatum* / *Doctum* / *Lectum* / *Auditum* } To haue or had been loued. taught. *esse uel fuisse.* Reade. Hearde.

Future tense { *Amatum iri vel amandum esse* / *Doctum iri vel docendum esse* / *Lectum iri vel legendum esse* / *Auditum iri vel audiendum esse* } to be { loued hereafter. / taught hereafter. / reade hereafter. / hearde hereafter. }

955 **Mode infinityue in tyme.**

Præsent. and imperfec. *Audiri.*
Perfec. and pluperfec. *Auditum esse uel fuisse.* [P
Futur. *Auditum iri.*
Particip. præter. Auditus. *Partici. futur. Audiendus.*

960

SVM

Indica. præsent.	*Sum, es, est* / *sumus, estis, sunt.*
Imperfe.	*eram, eras, erat* / 965 *eramus, eratis, erant.*
perfec.	*fui, fuisti, fuit* / *fuimus, istis, erunt uel ere.*
pluperfe.	*fueram, ras, rat* / *fueramus, ratis, rant.*
970 *Futu.*	*ero, eris, erit* / *erimus, eritis, erunt.*
Imper. præsent.	*Sis uel es, sit* / *simus, sitis uel este, sint.*
Futur.	*esto tu uel esto ille* / 975 *simus, tote, sunto uel tote.*
Optati. præsent.	*uti. sim, sis, sit* / *uti. simus, sitis, sint.*
Imperf.	*uti. essem, ses, set* / *uti. semus, setis, sent.*
980 *perfe.*	*utinam fuerim, ris, rit* / *uti. fuerimus, ritis, rint.*
pluperf.	*uti. fuissem, ses, set* / *uti. fuissemus, setis, sent.*
Futur.	*uti. fuero, ris, rit* / 985 *uti. fuerimus, ritis, rint.*
Coniun. præsent.	*cum sim, sis, sit* / *cum simus, sitis, sint.*
Imperfe.	*cum essem, esses, esset* / *cum semus, setis, sent.*
990 *Perfe.*	*cum fuerim, ris, rit* / *cum rimus, ritis, rint.*
Coniun. præsent.	*cum possim, sis, sit* / *cum possimus, sitis, sint.*
pluperfe.	*cum fuissem, ses, set* / *cum fuissemus, setis, sent.*
Futur.	*cum fuero, ris, rit* / *cum fuerimus, fueritis, rint.*
Infini.	*Esse.*
perfec. and	*pluperfec. Fuisse.* / *Futuro caret.*
Gerundia.	*Essendi, do, dum.* / *Supinis caret.*
parti.	*Ens. Futurus.*

POSSVM

Indica. præsent.	*Possum, potes, potest* / *possumus, testis, possunt.*
Imperfe.	*poteram, poteras, poterat* / *poteramus, ratis, rant.*
perfec.	*potui, potuisti, potuit* / *potuimus, istis, erunt uel ere.*
pluperfe.	*potueram, ras, rat* / *potueramus, ratis, rant.*
Futur.	*potero, ris, rit* / *poterimus, ritis, rint.*
Imperatiuo	*caret.*
Optati. præsent.	*uti. possim, possis, sit* / *uti. possimus, sitis, sint.* [P
Imperfe.	*uti. possem, posses, set* / *uti. possemus, setis, sent,*
perfec.	*uti. potuerim, ris, rit* / *uti. potuerimus, ritis, rint.*
pluperfec.	*uti. potuissem, ses, set* / *uti. potuissemus, setis, sent.*
Futur.	*utinam potuero, ris, rit* / *uti. potuerimus, ritis, rint.*
pluperf.	*utinam uoluissem, ses, set* / *uti. semus, setis, sent.*

A partici-ple of the pres. (!) tense	*Amatus*, Loued *Doctus*, Taught *Lectus*, Reade *Auditus*, Hearde	A partici-ple of the Future in *Dus*.	*Amandus*, to be loued. *Docendus*, to be taught. *Legendus*, to be reade. *Audiendus*, to be hearde.

POssum, potes, potui, posse, potens: to may or can.

fe.	*cum possem, ses, set*
	cum possemus, setis, sent.
.	*cum potuerim, ris, rit*
	cum rimus, ritis, rint.
fe.	*cum potuissem, ses, set*
	cum potuissemus, setis, sent.
.	*cum potuero, ris, rit*
	cum potuerimus, ritis, rint.
ti.	*Posse.*
and pluperf.	*Potuisse.*
	Futuro caret.
	parti. potens.
	VOLO.
i.	*Volo, uis, uult*
nt.	*uolumus, uultis, uolunt*
fe.	*uolebam, bas, bat*
	uolebamus, batis, bant.
.	*uolui, uoluisti, uoluit*
	uoluimus, istis, erunt uel ere.
fe.	*uolueram, ras, rat*
	uolueramus, ratis, rant.
.	*uolam, les, let*
	uolemus, letis, lent.
	Imperatiuo caret.
i.	*uti. uelim, lis, lit*
nt.	*utinam linus (!), litis, lint.*
fe.	*uti. uellem, les, let*
	utinam lemus, letis, lent.
.	*utinam uoluerim, ris, rit*
	uti. uoluerimus, ritis, rint.
.	*Noli*
	nolite.
.	*nolito tu, nolitote.*
i.	*utinam nolim, lis, lit*
nt.	*uti. nollimus (!), litis, lint*
rfec.	*uti. nollem, nolles, nollet*
	uti. nollemus, letis, lent.
.	*utinam noluerim, ris, rit*
	uti. noluerimus, ritis, rint.
rfec.	*uti. noluissem, ses, set*
	noluissemus, setis, sent.
r.	*utinam noluero, ris, rit*

Futur.	*utinam uoluero, ris, rit*
	uti. uoluerimus, ritis, rint.
Coniun. præsent.	*cum uelim, uelis, uelit*
	cum uelimus, uelitis, uelint.
Imperfec.	*cum uellem, lles, llet*
	cum llemus, letis, lent.
perfec.	*cum uoluerim, ris, rit*
	cum uoluerimus, ritis, rint.
plupfe.	*cum uoluissem, ses, set*
	cum uoluissemus, setis, sent.
Futur.	*cum uoluero, uolueris, rit*
	cum uoluerimus, ritis, rint.
Infini.	*Velle,*
perfec. and	*pluperfec. Voluisse.*
	Futuro caret.
Gerund.	*Volendi, do, um.*
	Supinis caret. [Page 45]
Particip.	*Volens.*
	NOLO.
Indica. præsent.	*Nolo, non uis, nonuult*
	nolumus, nonuultis, nolunt.
Imperfe.	*nolebam, bas, bat*
	nolebamus, batis, bant.
perfe.	*nolui, noluisti, noluit*
	noluimus, istis, erunt uel re.
pluperf.	*nolueram, nolueras, rat*
	nolueramus, ratis, rant.
Futur.	*nolam, noles, nolet*
	nolemus, noletis, nolent.
Indica. præsent.	*Malo, mauuis, mauult*
	malumus, mauultis, malunt.
Imperfe.	*malebam, bas, bat*
	bamus, batis, bant.
Perfec.	*malui, maluisti, maluit*
	maluimus, istis, erunt uel re.
pluperfe.	*malueram, ras, rat*
	malueramus, ratis, rant.
Futur.	*malam, les, let*
	lemus, letis, lent.
Imperatiuo	*caret.*
Optati. present.	*utinam malim, lis, lit*
	uti. limus, litis, lint.

Volo, vis, volui, velle: volendi, volendo, volendum, supinis caret, volens: To
or to be willing.

Nolo, nonuis, nolui, nolle: nolendi, nolendo, nolendum, supinis caret, nolens:
il or to be vnwilling.

uti. noluerimus, ritis, rint.
Coniun. *cum nolim, lis, lit*
præsent. *cum nolimus, nolitis, lint.*
1040 *Imperfe.* *cum nollem, les, let*
cum lemus, letis, lent.
perfec. *cum noluerim, ris, rit*
cum rimus, ritis, rint.
pluperfe. *cum noluissem, ses, set*
1045 *cum semus, setis, sent.*
Futur. *cum noluero, ris, rit*
cum rimus, ritis, rint.
Infin. *Nolle.*
perfec. *and pluperfec. Noluisse.*
1050 *Futuro caret*
Gerun. *Nolendi, do, dum.*
Supinis caret.
Particip. *Nolens*

1055 *MALO.*
Perfe. *et pluperfe. Maluisse.*
Futuro caret.
Gerun. *Malendi, do, dum.*
Sup. caret.
1060 *partici.* *present. Malens.*
FERO.
Indica. *Fero, fers, fert*
Præsent. *ferimus, fertis, ferunt.*
Imperfec. *ferebam, bas, bat*
1066 *ferebamus, batis, bant.*
perfe. *tuli, tulisti, tulit*
tulimus, istis, erunt uel re.
pluperfe. *tuleram, ras, rat*
tuleramus, ratis, rant.
1070 *Futur.* *feram, es, et*
Impera. *Fer, ferat*
præsent. *feramus, ferte, ferant.*
Futur. *ferto tu, ferto ille*
ramus, tote, runto uel tote.
1075 *Optati.* *utina. feram, ras, rat*
præsent. *utina. ramus, ratis, rant.*
Imperfe. *utina. ferrem, res, ret*
utin. remus, retis, rent.
perfe. *utina. tulerim, ris, rit*
1080 *uti. tulerimus, tis, rint.*

Imperfe. *uti. mallem, lles, llet*
uti. llemus, letis, lent.
perfec. *uti. maluerim, ris, rit*
utinam rimus, ritis, rint.
pluperfe. *uti. maluissem, ses, set*
uti. semus, setis, sent.
Futur. *uti. maluero, eris, rit*
uti. rimus, ritis, rint.
Coniun. *cum malim, lis, lit*
præsent. *cum malimus, litis, lint.*
Imperfec. *cum mallem, malles, mallet*
cum mallemus, letis, lent.
perfec. *cum maluerim, ris, rit*
cum rimus, ritis, rint.
pluperfe. *cum maluissem, ses, set*
cum semus, setis, sent.
Futur. *cum maluero, ris, rit*
cum rimus, ritis, rint.
Infini. *Malle.*
Imperfe. *cum ferrem, res, ret*
cum remus, retis, rent.
perfec. *cum tulerim, ris, rit*
cum tulerimus, ritis, rint.
pluperfec. *cum tulissem, ses, set*
cum semus, setis, sent.
Futur. *cum tulero, ris, rit*
cum tulerimus, ritis, rint.
Infini. *Præsent. ferre.*
perfec. and pluperfe. Tulisse.
Futur. *latum ire uel laturum esse.*
Gerundi. *ferendi, do, dum*
Supin. *latum, latu.*
partici. present. Ferens.
partic. *futur. Laturus.* *FEROR.*
Indica. *Feror, ferris uel re, fertur*
present. *ferimur, rimini, feruntur.*
Imperfe. *ferebar, aris uel re, batur*
bamur, bamini, bantur
perfec. *latus sum uel fui etc.*
lati sumus uel fuimus etc
pluperfec. *latus eram uel fueram etc.*
lati eramus uel ramus.
Futur. *ferar, reris uel re, feretur*
feremur, remini, rentur.

Malo, mauis, malui, malle: malendi, malendo, malendum, supinis caret. malens: To haue leifer.

pluperfe. *uti. tulissem, ses, set*
uti. semus, setis, sent.
Futur. *utinam tulero, ris, rit*
uti. rimus, ritis, rint.
85 *Coniun.* *cum feram, ras, rat*
present. *cum ramus, ratis, rant.*
Imp. *uti. ferrer, reris uel re, retur*
uti. ferremur, ni, rentur.
perfec. *uti. latus sim uel erim etc.*
90 *uti. lati simus uel rimus.*
pluperfe. *uti. latus essem uel fuissem*
uti. lati essemus uel fuis.
Futur. *uti. latus ero uel fuero*
uti. lati erimus uel fue.
95 *Coniun.* *cum ferar, raris uel re etc.*
præsent. *cum amur, ni, antur.*
Imperfe. *cum ferrer, reris uel re*
cum remur, ni, rentur.
perfe. *cum latus sim uel erim etc.*
100 *cum lati simus uel erimus etc.*
pluperfe. *cum latus essem uel issem etc.*
cum lati essemus uel issemus.
Futur. *cum latus ero uel fuero*
cum lati erimus uel fueri etc.
05 *Infini.* *præsent. Ferri.*
perfec. and *pluper. latum esse l. se.*
Futur. *Latum iri.*
particip. *præte. Latus.*
Partici. *futur. Ferendus.*
10 *EDO.*
Indica. *Edo, es, est*
præsent. *Edimus, estis, edunt.*
Imperfe. *edebam, bas, bat*
edebamus, batis, bant.
15 *Perf.* *edi, edisti, edit*
edimus, distis, derunt uel ere.
Pluperf. *ederam, ederas, ederat*
ederamus, ratis, ederant.
Particip. *futur. Esurus.*
20 *Indica.* *Fio, fis, fit* *FIO.*
Præsent. *fimus, fitis, fiunt.*
Imperfe. *fiebam, bas, bat*

Imper. *ferre, feratur*
feramur, rimini, rantur.
Futur. *fertor tu, fertor ille*
feramur, rimini, untor.
Opta. *u. ferar, feraris uel re, ratur*
præsent. *uti. feramur, mini, rantur.*
Futur. *edam, edes, edet*
edemus, edetis, edent
Impera. *ede, edat*
edamus, edite uel este, edant. [Page 48]
Futur. *edito tu, edito ille*
Edamus etc.
Optati. *utinam edam, edas, edat*
Præsent. *uti. edamus, edatis, edant.*
Imperfe. *uti. ederem uel essem etc.*
u. ederemus uel essemus.
Perfec. *uti. ederim, ederis, ederit*
uti. ederimus, ritis, rint.
Pluperfe. *utinam edissem, ses, set*
uti. edissemus, setis, sent.
Futur. *uti. edero, ederis, ederit*
uti. ederimus, ritis, rint.
Coniun. *cum edam, edas, edat*
Præsent. *cum edamus, edatis, edant.*
Imperfe. *cum ederem uel essem etc.*
cum ederemus uel semus.
Perfec. *cum ederim, ris, rit*
cum ederimus, ritis, rint.
Pluperfec. *cum edissem, ses, set*
cum edissemus, setis, sent.
Futur. *cum edero, ris, rit*
cum ederimus, ritis, rint.
Infini. *præs. Edere uel esse.*
Perfec. and *pluperfec. Edisse.*
Futur. *esurum esse.*
Gerundia. *Edendi, do, dum.*
Supin. *Esum, esu.* [Page 49]
Particip. *præs. Edens.*
Pluperfe. *cum factus essem uel fuissem*
cum facti essemus uel fuisse.
Futur. *cum factus ero uel fuero*
cum facti erimus uel fuerimus.

Edo, es vel edis, edi, edere vel esse: edendi, edendo, edendum, esum, esu uel estum, estu: edens, esurus: To eate.

Fio, fis, factus sum vel fui, fieri, factus, faciendus: To be made or to be done.

		fiebamus, batis, bant.
	Perfe.	*factus sum uel fui etc.*
1125		*facti sumus uel fuimus.*
	pluperfe.	*factus eram uel fueram*
		facti eramus uel fuera.
	Futur.	*fiam, fies, fiet*
		fiemus, fietis, fient.
1130	*Imper.*	*Fi, fiat*
	præsent.	*fiamus, fite, fiant.*
	Futur.	*Fito tu, fito ille*
		fiamus, fitote, fiunto.
	Optati.	*uti. fiam, fias, fiat*
1135	*præsent.*	*uti. fiamus, atis, fiant.*
	Imperfe.	*uti. fierem, res, ret*
		uti. fieremus, retis, rent.
	Perfe.	*uti. factus sim uel rim etc.*
		uti. facti simus uel rimus.
1140	*Pluperfe.*	*uti. factus essem uel fuissem*
		uti. facti essemus uel fuisse.
	Futur.	*uti. factus ero uel fuero*
		uti. facti erimus uel rimus.
	Coniun.	*cum fiam, fias, fiat*
1145	*præsent.*	*cum fiamus, fiatis, fiant.*

Infini. præsent. fieri.	
perfe. et pl. Factum esse uel fuisse.	
Futur.	*Factum ire.*
Supin.	*Factum, factu.*
Partici.	*fiens, factus.*
	Facturus.
	EO
Indica.	*Eo, is, it*
Præsent.	*imus, itis, iunt (!)*
Imperfe.	*ibam, ibas, ibat*
	ibamus, ibatis, ibant.
Perfec.	*iui, iuisti, iuit*
	iuimus, iuistis, uerunt uel ere.
pluperfe.	*iueram, iueras, iuerat*
	iueramus, iueratis, iuerant.
Futur.	*ibo, ibis, ibit*
	ibimus, ibitis, ibunt.
Impera.	*I, eat*
present.	*eamus, ite, eant.*
Futur.	*ito tu, ito ille*
	eamus. itote, euntote(!) uel tote.
Optati.	*utin. eam, eas, eat*
præsent.	*uti. eamus, eatis, eant.*

Fero, fers, tuli, ferre: ferendi, ferendo, ferendum, Latum, latu: ferens, laturus: To beare or suffer.

Feror, ferris vel ferre, latus sum vel fui, ferri, Latus, ferendus: To be borne or suffered.

Indicatiue mode present tense singular.

Possum, potes, potest	*Pluraliter*	*Possumus, potestis, possunt.*
Volo, vis, vult		*Volumus, vultis, volunt.*
Nolo, nonuis, nonuult		*Nolumus, nonuultis, nolunt.*
Malo, mauis, mauult		*Malumus, mauultis, malunt.*
Edo, edis vel es, edit vel est		*Edimus, editis uel estis, edunt.*
Fio, fis, fit		*Fimus, fitis, fiunt.*
Fero, fers, fert		*Ferimus, fertis, ferunt.*
Feror, ferris vel re, tur		*Ferimur, ferimini, feruntur.*

Preterimperf. tense singular.	*Poteram*	*as, at. Pluraliter. amus, atis, ant.*
	Volebam	
	Nolebam	
	Malebam	
	Edebam	
	Fiebam	
	Ferebam	
	Ferebar, baris vel bare, batur. Pl. bamur, bamini, bantur.	

Imperfe.	*cum fierem, res, ret*
	cum fieremus, retis, rent.
Perfe.	*cum factus sim uel rim etc.*
	cum facti simus uel rimus etc.
150 *Pluperfe.*	*uti. iuissem, ses, set*
	uti. iuissemus, setis, sent.
Futur.	*uti. iuero, iueris, iuerit*
	uti. iuerimus, iueritis, iuerint.
Perf.	*cum iuerim, iueris, rit*
155	*cum iuerimus, iueritis, rint.*
Pluperfe.	*cum iuissem, ses, set*
	cum iuissemus, setis, sent.
Futur.	*cum iuero, ris, rit*
	cum rimus, ritis, rint.
160 *Infi. præs.*	*Ire.*

Imperfe.	*uti. irem, ires, iret*
	uti. iremus, iretis, irent.
Perfe.	*uti. iuerim, iueris, iuerit*
	uti. iuerimus, ritis, rint.
Coniun.	*cum eam, eas, eat*
præsent.	*cum eamus, eatis, eant*
Imperfe.	*cum irem, ires, iret*
	cum iremus, iretis, irent.
Perfe. and pluperfe.	*Iuisse.*
Futur.	*Iturum esse.*
Gerund.	*Eundi, eundo, eundum.*
Supin.	*Itum, itu.*
Particip.	*præsent. Iens, euntis.*
Partici.	*futu. Iturus.*

Lykewyse declyne *Queo and Nequeo. Ista uerba præcedentia, uidelicet Sum, Possum, Volo, Nolo, Malo, Fero, Feror, Edo, Fio, Queo, et Nequeo sunt anomala.*

Preter-perf. tense singular.
- *Potui, Volui, Nolui* / *Malui, Edi, Tuli* — *isti, it. Pl. imus, istis, erunt vel ere.*
- *Factus, Latus* — *sum vel fui, tus es uel fuisti, tus est vel fuit. Plur. ti sumus vel fuimus, ti estis uel fuistis, ti sunt, fuerunt, uel fuere.*

Preterplu-perf. tense singular.
- *Potueram, Volueram, Nolueram* / *Malueram, Ederam, Tuleram* — *ras. rat. Pl. ramus, ratis, rant.*
- *Factus, Latus* — *eram vel fueram, tus eras vel fueras, tus erat vel fuerat. Plur. ti eramus uel fueramus, ti eratis vel fueratis, ti erant uel fuerant.*

Future tense sing.
- *Potero, poteris, poterit. Pluraliter. êrimus, eritis, erint.*
- *Volam, Nolam, Malam* / *Edam, Fiam, Feram* — *es, et. Pl. emus, etis, ent.*
- *Ferar, ferêris vel ferêre, feretur. Pl. Feremur, feremini, ferentur.*

Possum, Volo, Malo, haue none Imperatiue mode.

Imperatiue mode present tense.

Singular.
- *Noli, Nolito. Pluraliter. Nolite, Nolitote.*
- *Es, Esto, Ede, edito* — *Edat, Esto, Edito*
- *Fito tu* — *Fiat, Fitote*
- *Fer, Ferto* — *Ferat, Ferto*
- *Ferre, Fertor* — *Feratur, Fertor*

Pluraliter
- *Edamus* — *Edite, este, Estote, editote* — *Edant, Edunto.*
- *Fiamus* — *Fite, Fitote* — *Fiant, Fiunto.*
- *Feramus* — *Ferte, Fertote* — *Ferant, Ferunto.*
- *feramur* — *Ferimini, Feriminor* — *ferantur, feruntor.*

Verbes called defectyues.

A verbe defectyue is that lacketh in mode, tyme, nombre, or persone, as these
1165 **do here folowynge.**

Indica. præsent and perfe.
Sing. memini, meministi, meminit
Plur. meminimus, nistis, nerunt uel nere.
pluperfe. Sing. memineram, memineras, meminerat
1170 *Plur. memineramus, ratis, rant.*
Imperatiuo præsent and futur.
Sing. Memento tu
Plur. Mementote uos.
Optati. perfe. and pluperfe.
1175 *Sing. utinam meminissem, ses, set*
Plur. utinam meminissemus, setis, sent
Coniuncti. præsent and perfe.
Sing. cum meminerim, memineris, nerit
Plur. cum meminerimus, ritis, rint
1180 *pluperfe. Sing. cum meminissem, meminisses, set*
Plur. cum meminissemus, setis, sent.
futur. Sing. cum meminero, memineris, meminerit
Plur. cum meminerimus, ritis, rint.
Infiniti. præsent., imperfe., perfe., and pluperfe.
1185 *meminisse.*

Optatiue mode present tense singular.

Vtinam { *Possim*, *Velim* } { *Nolim*, *Malim* } *is, it. Plural. vtinam imus, itis, int.*
Vtinam { *Edam*, *Fiam*, *Feram* } *as, at. Pluraliter. vtinam amus, atis, ant.*

Ferar, feraris vel ferare, feratur. Plur. vtin. amur, amini, antur.

Preterim-perf. tense sing. *Utin.* { *Possem*, *Vellem*, *Nollem*, *Mallem* } { *Ederem*, *vel essem*, *Fierem*, *Ferrem* } *es, et. Plur. vtin. emus, etis, ent.*

Ferrer, ferreris vel rere, retur. Plur. vtin. ferremur, remini, rentur.

Preterperfect tense sing. *Utin.* { *Potuerim*, *Voluerim*, *Noluerim* } { *Maluerim*, *Ederim*, *Tulerim* } *ris, rit. Pl. ut. rimus, ritis, rint.*
{ *Factus*, *Latus* } *sim vel fuerim, tus sis vel fueris, tus sit uel fuerit. Pluraliter. vtin. ti simus vel fuerimus, ti sitis vel fueritis, ti sint vel fuerint.*

Thus be declyned these thre verbes: *Odi, Noui, Cœpi.*

Indicati. præsent.

Sing. Inqueo and inquam, inquis, inquit

Plur. inquiunt. [Page 52]

190 *Perfe. Singl. inquisti, inquit.*

Futur. Singl. inquiet.

Imperati. præsent. singl. inque.

partic. præsent. inquiens.

Indica. præsent. Aio, ais, ait

195 *Plur. aiunt.*

Impera. (!) aiebam, aiebas, aiebat

plur. aiebamus, aiebatis, aiebant.

perfe. singl. ait.

futur. singl. aies.

200 *Indica. quæso, quæsumus. Infini. quæsere.*

Impera. præsent. Aue

plur. auete etc.

Futur. Aueto tu

Plur. auetote uos.

205 *Infinit. Auere.*

Preterpluperf. tense sing. *Utin.*
- *Potuissem, Voluissem, Noluissem* / *Maluissem, Edissem, Tulissem* — *ses, set. Pl. vtin. semus, setis, sent.*
- *Factus, Latus* — *essem vel fuissem, tus esses vel fuisses, tus esset vel fuisset. Pluraliter. vtinam ti essemus uel fuissemus, ti essetis vel fuissetis, ti essent vel fuissent.*

Future tense sing. *Utinam*
- *Potuero, Voluero, Noluero* / *Maluero, Edero, Tulero* — *ris, rit. Pl. vt. rimus, ritis, rint.*
- *Factus, Latus* — *ero vel fuero, tus eris vel fueris, tus erit vel fuerit. Plur. utin. ti erimus vel fuerimus, ti eritis vel fueritis, ti erunt uel fuerint.*

The Potential and the Subiunctiue mode be fourmed and coniugated, or varied, like the Optatiue in voyce, and do differ onely in signification and signe of the mode in all verbes.

Infinitiue Mode present tense, and preterimperfect tense.

Present		Preterperfect and Preterpluperfect tense.		
Posse		*Potuisse.*		
Velle		*Voluisse.*		
Nolle		*Noluisse.*		
Malle		*Maluisse.*		
Edere vel esse		*Edisse.*	Future	*esurum esse*
Ferre		*Tulisse.*		*laturum esse.*
Fieri		*Factum esse vel fuisse.*		
Ferri		*Latum esse vel fuisse.*		

Lyke wyse *Salue* and *Vale*.

Optati. and Coniuncti. Forem, fores, foret, forent. fore.
Ausim, ausis, ausit, ausint.
Faxo, faxis, faxit, faxint
1210 *Imperat. Cedo, i. dic, Cedite*
Quar. parti. Quans.
Indicat. Explicit, Expliciunt.

These iiii verbes *Diescit, Lucescit, Vesperascit, Noctescit,* be declyned by the thyrde persone synguler, lackyng the preterperfyttens, with all other formed of [P
1215 the same.

Of the preterperfyttens of the indicatyue mode be formed the pluperfyt of the same, the preterperfyt, the preterpluperfyt, and the futur of the optatyue and coniunctyue, and the pluperfyt of the infynityue. As of *Amaui,* is formed *Amaueram, amauerim, amauero, amauissem, amauisse.*

1220 *Ram, rim, ro,* chaungyng *i* before the *m* in to *e; sem* and *se,* holdynge *i* styll.

The iiii. parte of speche called a partycyple.

A partyciple cometh deryued of a verbe, and hath in sygnificacyon moche the maner of his verbe thath he cometh of, and is declyned with case as a nowne.

Future tense. } *Factum iri uel faciendum esse.*
Latum iri vel ferendum esse.

Eo and *Queo,* make *Ibam* and *Quibam* in *the* preterimperfect tense of the Indicatiue mode, and *Ibo* and *Quibo* in the future tense, and in all other modes *and* tenses are varied like Uerbes in *o* of the fourth Coniugation, sauing that they make the Gerundes *Eundi, eundo, eundum. Queundi, queundo, queundum.*

Tenses formed of the preterperfect.

Of the Preterperfect tense of the Indicatiue mode, be fourmed the preterpluperfect tense of the same mode, *the* preterperfect tense, the preterpluperfect tense, *and* the future tense of *the* Optatiue mode, the Potentiall mode, *and* the Subiunctiue mode, the preterperfect *and* preterpluperfect tense of the Infinitiue mode, as of *Amaui,* are fourmed: *Amaueram, amauerim, amauero,* by chaunging *i* into *ĕ* shorte, as *Amauissem, amauisse,* keping *i* still.

Impersonalles.

Impersonals be declined throughout all Modes and Tenses, in the voyce of the third person singular only, as *Delectat, delectabat, delectauit, delectauerat, delectabit. Decet, decebat, decuit, decuerat, decebit, decere. Studetur, studebatur, studitum est uel fuit, studitum erat vel fuerat, studebitur etc.* And they haue commonly before their English this signe It, as: It deliteth me to reade. *Delectat me legere.* It becommeth not the to trifle. *Non decet te nugas agere.*

1221—1298 Of the Participle.

A Participle is a part of speache deriued of a Uerbe, and taketh part of a Noune, as gendre, case, *and* declenson; and parte of a verbe, as tense and signification; and parte of bothe, as numbre and figure.

Of a verbe actyue cometh two participles, one of the presentens, and an other
125 of the fyrst future.

A particyple of the presentens hath his englisshe endynge in *yng*, as *louyng*, and his latyn in *Ans* and *ens*, as *Amans*, *docens*.

A participle of the fyrst futurtens hath his latyn endyng in *rus*, and betokeneth to do, like the infinityue mode of the actyue voyce, as *Amaturus:* to loue.

130 Of a verbe passyue cometh two particyples, one of the pretertens, and an other of *the* later future.

A particyple of the pretertens hath his englysshe endyng in d, t, or n: as *loued*, [Page 54] *taught*, *slayn*, And his latyn in *tus*, *sus*, or *xus:* as *amatus*, *uisus*, *nexus*.

A participle of the latter futur hath his latyn endynge in *dus*, and betokeneth
135 to suffre, lyke the infinityue mode of the passyue voyce, as *Amandus;* to be loued.

Also a verbe neutre, deponent, and comin cometh theyr particyples hauinge signyficacyon after *the* natuere of the verbes that they come of.

A particyple of the presentens, as *Amans*, is formed of the preterimperfectens *Amabam*; *bam* turned in to *ns*, whiche maketh *Amans*.

140 A participle of the fyrst futur, as *Amaturus*, is formed of the later supyn *Amatu*, *rus* added to whiche, maketh *Amaturus*.

A particyple of the pretertens, as *Amatus*, is formed of the later supyn, *Amatu*, *s* added to whiche, maketh *Amatus*.

A particyple of the latter futur, as *Amandus*, is formed of the genityue *Amantis*,
145 *tis* tourned in to *dus*, whiche maketh *Amandus*.

Al particyples of the present tyme be of al gendres, and be declyned with thre artycles after the maner of the thyrde declenson of nownes, makinge the genityue in *is*, the datyue in *i:* as in example *amans*, whiche is thus declyned.

---

4 kinds of Participles

There be foure manner of Participles: one of the Present tense, an other of the Preter tense, and one of the Future in *Rus*, and an other of the Future in *Dus*.

Present. 1226 Present tense . . 1227 *docens*, and it is fourmed of the Preterimperfect tense of the Indicatiue mode by chaunging the last sillable into *ns*, as *Amabam*, *amans; Audiebam*, *audiens; Auxiliabar*, *auxilians; Poteram*, *potens*.

1228—1229 Future 1. future in *rus*, betokeneth to do . . *Amaturus*, to loue or about to loue, and it is fourmed of the latter Supine by putting to *rus*, as *Doctu*, *docturus*.

1232—1233 Pretertense. *nexus*, and one in *uus*, as *Mortuus*, and it is formed of the latter supine by putting to *s*, as *Lectu*, *lectus*, except *Mortuus*.

1234—1235 Future 2. of the future in *Dus*, betokeneth to suffer . . . loued, And it is fourmed of the Genitiue case of the participle of the present tense by chaunging *tis* into *Dus*, as *Amantis*, *amandus; Legentis*, *legendus*. And it is also found to haue the signification of *the* Present tense, as *Legendis veteribus proficis*. In reading old Authors, thow doest profit.

Of an Actiue come 2.

1236—1237 Of a verbe Actiue and of a verb Neuter whiche hath the Supines, come two Participles, one of *the* present tense and an other of the Future in *Rus*, as of *Amo* commeth *amans*, *amaturus;* of *Curro: currens*, *cursurus*.

		Singular			Plural	
		Nominatiuo:	*hic, hæc, hoc amans*		*Nominatiuo:*	*hi, hæ amantes et hæc ia*
1250		*Genitiuo:*	*huius amantis*		*Genitiuo:*	*horum, arum, horum amantium*
	Sing.	*Datiuo:*	*huic amanti*	*Pl.*	*Datiuo:*	*his amantibus* [P
		Accusatiuo:	*hunc, hanc tem, hoc ans*		*Accusatiuo:*	*hos, has tes et hæc tia*
1265		*Vocatiuo:*	*o amans*		*Vocatiuo:*	*o amantes et o amantia*
		Ablatiuo:	*hoc, hac, hoc te uel ti*		*Ablatiuo:*	*his amantibus.*

All particyples of the preter tyme, and futur time be declyned as adiectynes hauyng iii terminacyons, as in example:

		Singular			Plural	
		Nominatiuo:	*amaturus, a, um*		*Nominatiuo:*	*amaturi, ræ, ra*
1260		*Genitiuo:*	*amaturi, ræ, ri*		*Genitiuo:*	*amaturorum, arum, orum*
	Sing.	*Datiuo:*	*amaturo, ræ, ro*	*Pl.*	*Datiuo:*	*amaturis*
		Accusatiuo:	*amaturum, ram, rum*		*Accusatiuo:*	*amaturos, ras, ra*
		Vocatiuo:	*amature, ra, rum*		*Vocatiuo:*	*amaturi, ræ, ra*
1265		*Ablatiuo:*	*amaturo, ra, ro.*		*Ablatiuo:*	*amaturis.*

So lykewyse *Amatus* and *amandus*.

Supynes.

There cometh of a verbe deriuyed a parte called a supyne, lyke the particyple of the pretertens; these be two: *the* fyrst endeth in **um**, as ***Amo***, ***amatum***, and
1270 his sygnificacyon is actyue, and is vsed with verbes betokenynge mouynge to a place, as I go to loue Margaret: ***Eo amatum Margaretam.*** I come to loue Margaret: *Venio amatum Margaretam.*

The second supyne endeth in *u*, as of *Amo*, ***amatu***, and his significacyon is passyue, and it is vsed with nownes adiectyues, as: This thinge is worthy to be
1275 beloued: ***Hæc res est digna amatu, id est, quæ ametur.*** That thynge is easy to

---

Of a Passiue, 2. — Of a verb Passiue whose Actiue hath the Supines, come two Participles, one of the preter tense, and an other of the Future in *Dus:* as of *Amor*, commeth ***amatus***, ***amandus***.

Of a verbe Deponent comme three participles, one of the present tense, one of the Preter tense, and an other of the Future in ***rus:*** as of ***Auxilior***, commeth *auxilians*, *auxiliatus*, *auxiliaturus*, And if the verb deponent do gouerne an Accusatiue case after him, it may forme also a Participle in ***dus***: as of ***Loquor***, ***loquendus***.

Of a Commune 4. — Of a verb Commune come foure Participles: as of ***Largior*** commeth ***largiens***, ***largiturus***, ***largitus***, ***largiendus***.

Particip. declined like Adiectiues. — Participles of the Present tense, be declined like nounes adiectiues of three articles: as *folgt*: 1249—1252: ***amanti etc.*** Participles of other tenses be declined like nounes Adiectiues of three diuers endings: as *Amaturus*, *amatura*, *amaturum*; *Amatus*, ***amata***, ***amatum***; *Amandus*, *amanda*, *amandum*.

folgt gleich: Of an Aduerbe (Z. 1300—1318).

be done: ***Res illa est facilis factu***, and it is vsed alsoo with the comparatyues, [Page 56] as ***Est factu multo facilior***: It is more easy to be done. And with the superlatyue, as ***Est factu facillimum***: It is moost easy to be done.

Gerundyues.

280 There cometh alsoo deriuyed out of a verbe a worde called a gerundyue, moche lyke the particyple of the futur tyme in ***dus***, and it hath case as a nowne, and it is construed with suche case as the verbe that he cometh of, as ***Non habeo causam amandi te. Non est mihi animus placendi tibi***, it hath sygnificacyon bothe actyue and passyue vnder one voyce.

285 We vse the gerundyues in the genityue case actyuely, as in this englyshe: I haue a grete desyre to teche the good maner. ***Habeo magnum desiderium docendi te bonos mores***. Passyuely, as in this englysshe: I haue a grete wil to be taught rhetorycke of the mayster. ***Habeo magnam uoluntatem docendi rhetoricam a præceptore***.

290 We vse the gerundyue in the accusatyue case ***with*** this preposicyon ***ad***, as I go to rede: ***Vado ad legendum***. Passyuely: ***Salu. cum ipse uocaretur assidue ad imperandum, id est, ut ei imperetur***.

We vse the gerundyue in the ablatyue case actiuely as sayenge: By redyng I lerne. ***Legendo disco***. By rennynge I fel. ***Currendo cecidi***, and somtyme 295 without (!) a preposicyon, as ***In defendendo maior labor est quam in accusando***. Passyuely. ***Virgilius: Alitur uitium, crescitque tegendo, i. dum tegitur***. Vyce is [Page 57] nouryssbed, whan it is couered. Besyde these cometh deriuyed of a verbe a nowne called verbal, as of ***Amo: amator, amatrix***.

Finis participij.

(Fortsetzung folgt.)

Cymbeline in Ungarn.

«Aschenhans», ein ungarisches Volksmärchen,[1])

mitgeteilt von

Elisabet Rona-Sklarek.

Also es ist wirklich gewesen, wenn es gewesen ist, siebenmal sieben Königreiche weit von hier war's auch: Wo man die Laus, den Floh mit hundert Zentner schweren Hufeisen beschlägt, damit er nicht sein Bein ins Gewicht hinein schlägt. Ohne Lügen gibt es nichts, aber wenn es nicht heute war, so könnte es doch morgen sein, ein Augenblinzeln und es könnte sich begeben. Es war einmal ein König. Dieser König hatte drei schöne Söhne. Dieser König starb zugleich mit seiner Frau; doch vor seinem Tode befahl er den Königssöhnen, daß sie des hundsköpfigen Königs drei Töchter freien sollten. Und den einen Königssohn hießen sie Aschenhans. Der kauerte immer und ewig unter dem Herd und spielte in der Asche; seine beiden älteren Brüder trieben Landwirtschaft.

Eines Abends sagte der älteste Königssohn: «Krieche mal unter dem Herd hervor, du Aschenhans; mahle nicht immer und ewig die Asche, sondern mach Feuer!»

Antwortete darauf der Aschenhans: «Ihr zürnt mir vergebens, denn ohne mich könnt Ihr nicht erlangen, wonach Ihr trachtet.»

Da wurden seine zwei Brüder zornig; sie holten zwei Stöcke und prügelten ihn so, daß sie ihn ganz zerschunden. Aschenhans indessen ging, als seine beiden Brüder eingeschlafen waren, hinaus in den Stall und sattelte die dreibeinige alte Stute. Dann schwang er sich hinauf und sprengte geradeswegs in die Luft. Von dort ließ sich das Pferd rücklings wieder nieder; als es fast auf der Erde angekommen war, stand das Pferd aufrecht. Sprach das Pferd: «Mein lieber guter Herr, was ist dein Begehr?»

«Ich begehre nichts anderes als daß ich zum hundsköpfigen König gehen will».

[1]) Übersetzt aus Magyar Népköltési Gyüjtemény VII. Mailand Oszkar. Székelyföldi Gyüjtés (Sammlung ungarischer Volksdichtungen. VII. Band. Szekler Sammlung, gesammelt und herausgegeben von Oskar Mailand.) Nr. 4. Hamujutka *Jancsi.*

Da wieherte das Pferd eins, stampfte eins, daß der Schall davon durch siebzehn Reiche, siebzehn Welten ertönte. Dann sprang es eins und stand in des hundsköpfigen Königs Tor. Aschenhans trat ein in des hundsköpfigen Königs Schloß, und dort sieht er, wie in einem Gemach vier Kerzen brennen, und sieht, wie die älteste Prinzessin dort schläft in einer goldenen Wiege, die mit goldener Kette am Balken aufgehängt ist. Von da ging er in das andere Gemach. Dort sieht er, wie auf dem Tisch der mittelsten Königstochter fünf Kerzen brennen und die Prinzessin dort schläft in einer goldenen Wiege, die mit einer Kette am Balken aufgehängt ist. Von dort ging er in das dritte Gemach; und da sieht er, wie auf dem Tisch sechs Kerzen brennen und dort die jüngste Prinzessin schläft in einer goldenen Wiege, die mit goldener Kette am Balken aufgehängt ist, und die Sonne war auf ihrer Brust und der Mond auf ihrer Stirn, aber unter der linken Brust da waren acht goldene Haare gewachsen. Jetzt dachte Prinz Aschenhans bei sich: «Nun, jetzt sollen alle drei Prinzessinnen mir folgen!» Er hob sie auf die alte Stute, die wieherte eins, stampfte eins, und da war er in seinem Haus. Als er in den Hof getreten war, tat er die drei Prinzessinnen in das Zimmer und ging hinein und rüttelte seine beiden Brüder auf.

«Steht auf, denn ich brachte, was ihr euch wünschtet, ich brachte eure Liebchen.» Seine beiden Brüder waren sehr aufgebracht, daß ihr närrischer jüngster Bruder sie nicht in Ruhe ließ und sagten dem Aschenhans: «Packe dich; denn du hast's leicht, spielst den ganzen Tag in der Asche; wir aber arbeiten von früh bis spät und sind müde und matt.» Da antwortete Aschenhans: «Steht nur auf! denn wonach euer Herz sich sehnte, das brachte ich.» Spricht der älteste Bruder zum mittelsten: «Steh auf, mein Bruder, wir wollen sehen, ob er unsere Liebchen brachte; denn wenn er sie nicht gebracht hat, dann töten wir ihn auf der Stelle, daß er uns fürder nicht zum Narren habe.»

Da gingen sie zur Tür der ältesten Prinzessin, und da sah sein Bruder, daß dort seine Liebste war. Fragt Aschenhans: «Nun Bruder, bist du zufrieden?» «Wahrlich, lieber Bruder, jetzt kannst du nichts mehr sagen, was ich dir nicht gewähren würde; denn du brachtest, um die ich so viel gekämpft habe.» Spricht Aschenhans zu seinem mittelsten Bruder: «Komm, mein zweiter Herzbruder, schau nun auch die deine!» Sie öffneten die Tür; da sah der mittelste Königssohn seine Liebste, wie sie schlief. In seiner Freude küßte er ihn wieder und wieder. Da sprach Aschenhans aufs Neue: «Nun. meine lieben Brüder, jetzt kommt und schaut auch die Meine.» Und sie gingen zur Tür der jüngsten Prinzessin. Als sie die Tür öffneten, da sahen die beiden älteren Brüder, daß sie eine so schöne herrliche Jungfrau war, wie sie auf der weiten Welt weder mit Blicken gesehen noch Kunde je vernommen hatten.

Als anderntags der Morgen anbrach, erwacht der hundsköpfige König, und da sieht er, daß seine drei Töchter nicht daheim sind. Da sprach er: «Wohlan, du Aschenhans, ich wußte es wohl, schon als du noch so klein warst wie ein Knoblauchskeim in deiner Mutter Schoß, daß wir aneinander geraten würden.» Da rüstete sich der hundsköpfige König und versammelte seine Soldaten und machte sich auf, daß er Aschenhans verderbe. Aschenhans aber stellte seine beiden Brüder auf dem Hofe auf. «Also du, mein

ältester Bruder, stellst dich mit deiner Frau unter das erste Tor, denn jetzt kommt unser Schwiegervater mit einem ganzen Heer von Feinden, daß er uns allsogleich verderbe. Doch fürchte nichts, sondern wenn er bei dir anlangt, so präsentiere[1]) deinen Säbel so, daß er in Stücke springt. Du mittelster Bruder, du stellst dich in das mittelste Tor! Ob nun mein ältester Bruder präsentiert oder nicht, du sollst so präsentieren, daß dein Säbel in sechs Stücke springt».

Und da langte also der hundsköpfige König an; doch er gab seiner Mannschaft den Befehl, daß keiner kämpfen dürfe, bis er es sage. Er stellte seine Soldaten auf, und mit gezücktem Schwert zog er voll Ungestüm los, daß er seinen Schwiegersohn verderbe. Wie er dort angelangt war, präsentierte sein ältester Schwiegersohn so, daß sein Säbel in zwei Stücke sprang Da entgegnete der junge König dem hundsköpfigen König: «Gemach, erlauchter Vater König, bezwinge dein Ungestüm, denn wir gelobten, unserm erlauchten Vater König beizustehen, wenn wir ihm helfen könnten; nur den Aschenhans müßte er besiegen».

Als sie zum mittelsten Tor kamen, präsentierte der mittelste Königsohn so, daß sein Säbel in sechs Stücke sprang. Sprach der mittelste Königsohn: «Gemach, erlauchter Vater König, bezwinge dein Ungestüm, denn wir gelobten, dir Hilfe zu leisten; nur den Aschenhans mußt du besiegen» Jetzt gingen sie zum Aschenhans zum dritten Tor. Hier präsentierte Aschenhans so, daß sein Säbel in sechzehn Stücke zersprang, und die Funken sprühten so, daß der hundsköpfige König die Augen schloß, damit sie nicht heraussprangen. «Gemach», sprach der hundsköpfige König, «dein Ungestüm soll sich legen; denn als du in deiner Mutter Schoß noch so klein warst wie ein Knoblauchskeim in sechzehntausend Stücke zersehnitten, wußte ich, daß wir aneinander geraten würden». Da erwiderte Aschenhans: «Wir gelobten einander, daß wir meinem erlauchten Vater König Hilfe leisten wollten». — Mit solcher Rede gab sich der hundsköpfige König zufrieden, und sie ließen die Hochzeit ausrufen. Durch siebzehn Welten, siebzehn Reiche ließen sie verkünden, daß Grafen, Herzöge, Prinzen, auserlesene Zigeunerburschen kommen sollten. Priester und Henker kamen. Der Priester traute sie, der Henker stäupte sie. Und jetzt war nun die große Hochzeit.

Als die Hochzeit vorüber war, ließ Aschenhans seiner Gemahlin auf dem Hofe einen eisernen Pavillon machen, und dort wohnten sie.

Einstmals ließ der Rote König durch siebzehn Reiche, siebzehn Welten verkünden, wer seine Schrift nachmachen könnte, der sollte jeden Tag anderthalb Scheffel Gold bekommen. Also sprach Aschenhans: «Nun, mein Herzlieb, meine Augenweide, gern ginge ich zu jenem Roten König als Schreiber, daß ich dort ein bischen Geld verdiente». Erwiderte seine Frau: «O mein Herzlieb, meine Augenweide, ich hätte ja nichts dagegen, nur daß es Schande über uns brächte, ginge ein König als Schreiber». Wieder sprach Aschenhans: «O mein Herzlieb, meine Augenweide, es ist wahr, daß wir

[1]) Zum Verständnis dieses Ausdrucks sei bemerkt, daß in Ungarn beim Präsentieren des Degens zum Schluß ziemlich energisch mit der Degenspitze auf den Boden geschlagen wird. (E. R.)

Geld und Gut haben; aber ich hätte doch gern, wenn es mehr wäre». Erwiderte seine Frau: «Nun, wenn du so große Lust hast, mir ist's gleich, wenn du fortgehst».

Da machte sich Aschenhans daran und trug zwei kleine Sessel auf den Hof hinaus und stellte sie nebeneinander: «O mein Herzlieb, meine Augenweide, komm, setz dich auf diesen Sessel!» Sie setzten sich nebeneinander, aber sie saßen so nebeneinander, daß man auch nicht eine Nadel hätte zwischen sie stecken können. Nun, und da sprach Aschenhans: «Ich werfe dieses Schwert in die Luft; wer nicht mit wahrem Herzen einer des andern ist, den verletze dieses Schwert; wenn wir aber alle beide mit wahrem Herzen in Treue beieinander sind, so verletze es keinen!» Dann warf er das Schwert in die Luft, und das sank zwischen den beiden Sesseln so zur Erde, daß es sogar auch ihre Kleider nicht verletzte. Da sagte Aschenhans zu seiner Frau: «Mit ruhigem Herzen lasse ich dich hier; denn ich weiß, daß du mit wahrem Herzen bei mir sein wirst».

Damit zog Aschenhans von dannen zum Roten König, daß er als Schreiber eintrete.

«Gott zum Gruß, erlauchter Vater König!»

«Schönen Dank, Aschenhans! was gibt's neues?»

«Ich habe nichts neues gehört, erlauchter Vater König, nur daß Ihr einen Schreiber braucht.»

«Nun, mein lieber Sohn, wenn deine Handschrift meiner gleicht, so bekommst du jeden Tag einen und einen halben Scheffel Gold». Machte sich Aschenhans daran und warf solche Schrift auf das Papier, daß sie das genaue Gegenstück zu der des Roten Königs war. Da sprach der Rote König: «Na, mein Sohn, nun laß die Sache mal liegen und geh spazieren; schau dir meine Stadt an». Und wie er auf dem Marktplatz angelangt war, sah er, wie ein alter Mann mit zwei Frauensleuten Arm in Arm herumspaziert. Sagt Aschenhans zu dem alten Mann: «Heda Onkelchen, diese zwei schönen herrlichen Frauen kommen Euch doch nicht zu?» «O bitte,» sagt der alte Mann, «nicht nur mit diesen gehe ich spazieren; sondern auch Eure eigene Frau könnte ich zum Narren halten». «Na, du alter Mann, wenn du das tust und angibst, was für ein Mal meine Frau hat, dann gebe ich dir sogleich mein halbes Königreich; wenn du jedoch nicht tust, was ich sagte, lasse ich dich sogleich aufhängen». Sprach der alte Mann: «Nun, erlauchter Königssohn, ich werde tun, was du sagst; gewähre mir nur drei Tage». Gewährte ihm der junge König drei Tage. Der alte Mann war jetzt aber in großer Angst, daß es mit seinem Leben aus sei, denn wie konnte er angeben, was für ein Mal die Königin habe Nun, und da dachte er bei sich, wenn es schon mit seinem Leben so wie so aus sei, wolle er vorher noch in jene Stadt gehen, damit er wisse, wo die Königin wohne. Er langte bei sinkender Nacht in jener Stadt an, wo des Königssohns Gemahlin wohnte. Wie er dort die Kreuz und Quer herumgeht, überlegte er bei sich, wo er Herberge fände. Er ging in ein Haus zu einer Witwe und bat sie um Herberge. Die Witwe gab ihm auch Herberge. Als sie sich beide in Unterhaltung eingelassen hatten, fragt die Witwe: «Und was führt Euch denn her!» Er klagte ihr, daß er mit dem Aschenprinz eine Wette eingegangen sei, er würde angeben, was für ein Mal seine Frau hätte. «Doch

das kann ich nicht», sagte der alte Mann; «ich weiß wohl, daß es mit mei Leben jetzt aus ist». Da entgegnete die Witwe: «Ich gehe just zur F Königin; vielleicht kann ich helfen». Entgegnete der alte Mann: «Nun Witwe, wenn du herausbringen kannst, wie ich erfahre, was für ein die Königin hat, dann nehme ich dich zum Weibe, und wir werden König Entgegnete die Witwe: «Na, dann nur drauf los; denn ich werde die Sa schon machen».

Sogleich ging die Witwe fort; sie verschaffte sich eine Lade, boh zwei Löcher in die Wand der Lade und schloß den alten Mann in di Lade ein. Dann ging die Witwe zur Königin:

«Gott zum Gruße, erlauchte Frau Königin».

«Schönen Dank, altes Mütterchen, was gibt's Neues?»

«Ja, erlauchte Frau Königin, ich war so frei herzukommen; denn w ich von der erlauchten Frau Königin so nach und nach an Geld bekomm habe, das habe ich so nach und nach gesammelt. Nun haben einige Räub bemerkt, daß ich ein bißchen Geld habe und wollen mich berauben. We die erlauchte Frau Königin erlauben würde, daß ich meine Lade über Nac hier hereinbrächte, würde ich es der erlauchten Frau Königin sehr danken Sprach die Königin: «Bringe sie nur ruhig hier herein!»

Da lief die Witwe nach Hause und rief sogleich vier Männer und li die Lade zur Königin tragen und stellte die Lade in der Königin Zimme so auf, daß die zwei Löcher auf das Bett der Königin sahen. Dann ging die Witwe fort, und die Königin legte sogleich das Schloß vor die Türe.

Als die Königin zu Abend gegessen hatte, legte sie ihr Hemd ab und suchte Flöhe. Und da sah der alte Mann von der Lade aus, daß dort auf ihrer Brust die Sonne war, auf ihrer Stirn der Mond, aber unter der rechten Brust acht goldene Haare gewachsen waren. Als die Witwe die Lade morgens hatte heimtragen lassen, schloß sie sie auf, und der alte Mann stieg aus der Lade. Sie fragte den alten Mann:

«Also, was hast du nachts gesehen?»

«Mein Herzlieb, meine Augenweide, ich sah wirklich alle Male; jetzt bin ich dein, und du bist mein. Jetzt gehe ich sogleich, sage dem König die Zeichen an, und dann komme ich und heirate dich.»

Damit ging der alte Mann fort zum König, gerade als die drei Tage um waren.

«Gott zum Gruße, erlauchter Vater König!»

«Schönen Dank, alter Mann, und was gibt's Neues?

«Nun, du Aschenprinz, ich habe diese deine Frau gesehen. Die Sonne ist dort auf ihrer Brust, der Mond auf ihrer Stirn, und unter der rechten Brust sind acht goldene Haare gewachsen».

Da ließ der Aschenheld allsogleich die Henker zusammentreten und erhängte sich inmitten der schwarzen See. Der alte Mann freute sich und eilte von dannen in die königliche Burg. Dort ließ er die Königin aus der Burg jagen; er setzte sich die königliche Krone auf und heiratete die Witwe. Und nun führte er die Königsherrschaft.

Die arme Königin aber grämte sich und dachte bei sich: «Mein Gott, was kann mein Gemahl getan haben, daß er mich so verlassen hat? Ich kann jetzt nichts anderes tun, selbst wenn ich wüßte was, als daß ich

[wan]dere, bis ich von meinem Gemahl Kunde vernehme, und sollte ich mir [die] Beine bis zu den Knien ablaufen.» Sie machte sich auch auf und [wa]nderte durch siebenmal sieben Reiche. Sie gelangte zum Hofe des Roten [Kö]nigs. Dort fragte sie nach, ob sie vom Aschenprinz Kunde vernommen? «Wie sollten wir nichts vernommen haben, sahen wir doch, wie er sich [er]hängte inmitten der schwarzen See!» Da ging die Königin zu ihm unter [de]n Galgen, und siehe da, sie gewahrte, daß ihr Gemahl noch lebte. Also [spr]ach sie weinend: «O mein Herzlieb, meiner Augen Wonne, wie konntest [du] das tun und dich erhängen?» Da antwortete ihr Herr: «Geh von hinnen, [du] stinkender Unrat, aus meinen Augen! Den toten Leib erwecke nicht, [den]n du aßest mein Leben.» Da antwortete die Königin: «Nun du Aschen[pr]inz, mein Herzlieb, meiner Augen Wonne, jetzt schau her, wie ich in [di]eses Meer springe. Bin ich voll Sünde, so möge ich zerschellen an der [M]eeresinsel; sind wir beide jedoch mit wahrem Herzen einer des andern, so [so]llst auch du auf jenem Galgen nimmer sterben, bis wir uns wiederfinden.» [D]ann stürzte sich die Königin hinein mitten in das Meer. Die Königin [ge]langte zum Meeresgrund, und so lange blieb sie am Meeresgrund, daß die [Fi]sche in ihrem Haar nisteten und alle Kleider von ihr abfielen.

Als es sieben Jahre waren, seit sie zum Meeresgrund gelangt war, [pü]nktlich zu der Stunde, als die sieben Jahre um waren, stieg sie hinauf [zu]m Meeresstrande und ging dort auf und ab. Sie fand ein einsames kleines Haus und sah, daß ein Mann Holz hackte. Von weitem rief sie: «Heda liebes Onkelchen, fürchte dich nicht vor mir, denn ich bin ein Gottesgeschöpf.» Da rief der Schiffer: «Na, komm nur dreist her, was für ein Wesen du auch seist.» Sie kam näher heran zum Schiffer, und da sah der, daß sie eine Frau war.

«Gott zum Gruße, Onkel Schiffer.»

«Schönen Dank; doch setzt euch nieder, denn ich sehe, ihr müßt sehr müde sein.» Sprach die Königin: «Ich danke schön; ich kam nicht um zu sitzen, sondern ich möchte bitten, daß ihr so gut wäret und mir Kleider gebt.» Des Schiffers Frau wollte ihr ihr Kleid geben; doch die Königin dankte schön und erwiderte: «Ich brauche keine Frauenkleider; doch wenn Ihr mir einen Strumpf, eine Jacke und eine schlechte Mütze geben würdet, irgend etwas ganz zerlumptes, dankte ich es euch von Herzen.» Na, und der Schiffer war ein sehr gutherziger Mann und gab ihr seinen eigenen neuen Anzug. Die Königin legte die Männerkleider an, schüttelte dem Schiffer zum Abschied die Hand und dankte ihm in Gottes Namen für seine Güte. Dann machte sie sich auf und gelangte in des Roten Königs Stadt. Sie ging geradwegs zum König.

«Gott zum Gruße, erlauchter Vater König!»

«Schönen Dank, mein Herr Bruder, was führt dich her?»

«Erlauchter Vater König, ich war so frei zum erlauchten Vater König zu kommen, weil ich mich stellen möchte; denn sie hatten mich nicht zum Soldaten ausgehoben; doch jetzt möchte ich gern Soldat werden, damit ich meinem erlauchten Vater König treu diene.» Daraufhin nahm der König sie auch an, ließ Soldatenkleider bringen und sie anlegen. Aber so geschickt war der Bursche, daß er schon nach einem Monat Hauptmann wurde, nach drei Monaten wurde er Brigadegeneral. Da bat sie den König, er möchte

ihr erlauben, mit hundert Mann in jenes Königs Stadt zu ziehen, wo ihr Gemahl König gewesen war, daß sie sich umschaue.» Entgegnete der König: «Nimm tausend Soldaten mit dir, mein Sohn, damit dir nichts geschieht.» «Ich brauche nur hundert,» entgegnete der Bursche und machte sich damit auf den Weg. Zu den Offizieren sprach sie: «Offiziere, wenn wir in der Stadt ankommen, werdet ihr sehen, daß man uns zum Abendessen einladet. Was ich dort sagen werde, das schreibt heimlich auf. Was der König sagen wird, das schreibt auch besonders auf.» Dann gab sie den Burschen den Befehl, daß sie nichts anrühren dürften, bis sie es befehlen würde.

Bei sinkender Nacht langten sie in jener großen Königstadt an. Und der König lud also die Offiziere zum Abendessen. Sie gingen hin und setzten sich an den Tisch und begannen zu trinken und zu essen. Sie unterhielten sich so gut, daß sie sehr gut gelaunt wurden. Unter vielen Gesprächen kam die Rede darauf, wie sie Offizier geworden. Da begann der General: «Hört, wie ich befördert worden bin, denn ich war eines armen Holzhauers Kind; aber ich blieb bei den Soldaten und führte mich geschickt und ordentlich. Da nahm mich der König als Ordonnanz zu sich. Na, und der König hatte eine schöne Tochter, und die verliebte sich so in mich, daß sie aus Liebe den Verstand verlor. Das Mädchen wurde guter Hoffnung und sagte ihrem lieben Vater, daß sie sich ins Schwert stürzen würde, wenn ich sie nicht heiratete. Der König sah, daß er doch nichts mehr dagegen tun konnte und gab mir das Mädchen zur Frau. Mich aber machte er zum General, damit er sich nicht seines Schwiegersohnes schämen müßte.» Da lachten sie alle laut darüber. «Nun, ich bin noch leichter zum Königreich gekommen,» sagte der König, «denn ich hatte mit Aschenhans gewettet, was für ein Mal seine Frau habe. Da bin ich hingegangen in seine Königstadt, und eine alte Frau hat mir geholfen, daß ich in einer Lade versteckt die Königin belauern konnte, als sie Flöhe fing. Und was sah ich? Dort leuchtete die Sonne auf ihrer Brust, der Mond auf ihrer Stirn, und unter der rechten Brust waren acht goldene Haare gewachsen. Da ging ich zum Aschenhans und sagte ihm, was ich gesehen hatte. Und da hat er sich allsogleich am Rand der Meeresinsel aufgehängt.» Na, aber da lachten sie alle laut auf darüber, nur der General lachte nicht.

Bei Tagesanbruch wandte sich der General und kehrte zum Roten König zurück. Auf der Stelle ließ er die Henker rufen und schickte sie zum Galgen. «Geht zum Galgen, meine Söhne, und was ihr an kleinen Knöchelchen, Knorpelchen kriegen könnt, das bringt hierher zu mir.» Sprachen die Henker: «O bitte, es sind zwölf geschlagene Jahre, daß wir ihn henkten; wahrlich, auch seine Asche hat der Wind schon verweht.» «Kümmert euch nicht um andere Dinge, sondern was für Knochenbröckelchen geblieben sind, die bringt her», entgegnete der General. Den Henkern blieb nichts anderes übrig, sie gingen hin.

Siehe, da gewahrten sie, daß Aschenhans noch ganz unversehrt lebendig am Galgen hing. Und da schnitten ihn die Henker ab. Sprach zu ihnen Aschenhans: «Geht von hinnen, stört nicht den toten Leib, denn ich will nicht fürder auf der Erde wandeln.» Erwiderten die Henker: «Aber das trifft sich gerade gut, daß wir Euch am Leben finden; wenigstens ist's nicht *nötig*, daß wir Euch im Leintuch nach Hause tragen.» Sogleich führten sie

ihn in des Generals Zimmer. Und nun ließ der General den Roten König rufen und die Offiziere und sprach: «Nun, ihr Offiziere, jetzt holt das Aufgeschriebene und lest es vor, das was ich sagte und was jener alte Diebskönig sagte, der mein Gemahl betrogen hat.» Nahmen die Offiziere das Geschriebene und lasen, wie der alte Mann mit jenes alten Weibes Hilfe sich in der Lade versteckt und dort erspäht hatte, wie die Königin Flöhe suchte. Und was sah er? «Er sah, daß dort auf ihrer Brust die Sonne leuchtete, auf ihrer Stirn der Mond, und unter ihrer rechten Brust waren acht goldene Haare gewachsen.» Da fragte der General: «Und nun, du Königssohn, wenn du jetzt deine Gemahlin noch am Leben sähest, würdest du sie zu dir nehmen?» «Jetzt sehe ich, daß mein die Schuld war, denn ich gab den Anklagen Gehör; meine Gemahlin jedoch ist ohne alle Schuld. So frohen Herzens würde ich sie zu mir nehmen, daß ich nun und nimmer mehr sagen würde, sie solle wieder von mir gehen.»

Da knöpfte der General seinen Rock auf und sprach: «Nun, so schaue mich jetzt an!» Als Aschenhans sie anschaute, da sah er, daß dort auf ihrer Brust die Sonne war, auf ihrer Stirn der Mond, und unter der rechten Brust waren acht goldene Hare gewachsen. Sogleich stürzten sie sich in die Arme und küßten sich unter Weinen und Schluchzen immer wieder.

Jetzt erfuhr auch der Rote König, wen er zum General gemacht hatte. Er rief seine Soldaten zusammen und hieß Aschenhans sich mit seiner Gemahlin in eine Kutsche setzen und heimwärts fahren. Als sie in Aschenhansens Reich angelangt waren, ließ der Rote König die zwei Husarenburschen rufen, und den armen Mann und seine Frau ließ er an die Schweife der Rosse binden und sprach: «Auf, durchreitet die Stadt und jedes Winkelchen, daß all ihre Knochen in sechzehntausend Stücke splittern.»

Nun ließ Aschenhans in seiner Freude, daß Gott ihn wieder mit seiner Gefährtin vereint, eine große Hochzeit ausrufen. Durch siebzehn Reiche, siebzehn Welten ließ er verkünden, daß Barone, Grafen, Herzöge, Prinzen kommen, Henker zur Hochzeit eilen sollten. Der Priester traute sie, der Henker stäupte sie; noch jetzt ist das Fest nicht zu Ende.

Shakespeare im Buchhandel seiner Zeit.[1])

Von

Max J. Wolff.

Das Thema: «Shakespeare im Buchhandel seiner Zeit» hat nicht nur kulturhistorische Bedeutung, sondern ist auch für die Textkritik der Dramen von Wichtigkeit. Es knüpft sich sogar eine Reihe von Fragen daran, die auf das persönliche Schicksal des Verfassers Bezug nehmen.

Nach der Vermutung eines englischen Forschers soll der Dichter selber bei seiner ersten Ankunft in London in einer Druckerei tätig gewesen sein und zwar in der von Vautrollier. Die Konjektur gründet sich darauf, daß er in seinen Werken eine besondere Kenntnis der Bücher beweist, die aus jener Druckerei, mit der ein Verlag verbunden war, hervorgingen. Die Tatsache steht fest, aber sie muß auf andere Weise erklärt werden. In dem Geschäft war ein Landsmann des Dichters angestellt, Richard Field, dessen Familie mit der Shakespeare'schen eng befreundet war. Die beiden jungen Stratforder verkehrten in der Hauptstadt zusammen, und es ist nur natürlich, daß der Buchdrucker Richard dem wißbegierigen Schauspieler William die Erzeugnisse seines Verlages zugänglich machte, zumal da der Freund kaum Mittel besaß, Bücher sich käuflich zu beschaffen. Der Vautrollier'sche Verlag ging später in Fields Eigentum über, und er war es, der die ersten Poesien seines berühmten Landsmannes, die kleinen Epen «Venus und Adonis» und «Lucrezia» herausbrachte. Fields Gattin war eine Französin, und sie soll nach einer Vermutung Shakespeares Jugendliebe gewesen sein.

[1]) Benutzt sind Arber's Transcript of the Stationer's Registers und teilweise die Auszüge, die Neubner in «Mißartete Shakespeare-Dramen», Berlin 1907 aus dem Werke gibt.

die dunkle Dame der Sonette und das Vorbild der munteren Rosaline in «Verlorene Liebesmüh». Die Heldin der beiden Dichtungen besitzt schwarze Augen und Haare, eine Seltenheit in England, besonders in jener Zeit, wo die Frauen in Nachahmung der Königin Elisabeth sich rotblond zu färben liebten. Das dunkle Haar ist allerdings der einzige Beweis, auf den die Vermutung sich stützt. Es ist besser, wir verlassen diesen Punkt, um zwar weniger intimen, dafür aber historisch zuverlässigeren Beziehungen des Dichters zum Buchhandel nachzugehen.

Die Grundlage des Buchgewerbes bildet ein hinreichender gesetzlicher Schutz, das sogen. Verlagsrecht. Verfasser und Verleger müssen gegen Nachdruck geschützt sein, um die Früchte ihrer Arbeit zu genießen. In dieser Beziehung war England dem übrigen Europa weit voraus, es hatte sich dort schon im 16. Jahrhundert ein Verlagsrecht ausgebildet[1]). Es besaß nur einen Mangel: es schützte nicht das geistige Erzeugnis, sondern die Marktware, nicht den Autor, sondern nur den Verleger. Es gab in London eine Innung — und nur London kommt in Betracht, da das Buchgewerbe außerhalb der Hauptstadt nicht betrieben wurde[2]) — der alle Verleger, Drucker, Buchhändler, ja sogar die Buchbinder angehörten. Wie immer im Mittelalter war es eine Zwangsinnung, so daß Außenseiter nicht existierten. An der Spitze der Korporation stand ein Obmann, der den lateinischen Titel eines Magister, den englischen eines Master führte, und ihm zur Seite zwei Beigeordnete, die custodes, keepers, wardens genannt wurden. Durch einen Erlaß der blutigen Maria 1556 erhielt die Buchhändlergilde das ausschließliche Recht, Bücher in England zu drucken und zu verkaufen, und um dies Monopol durchzuführen, verlieh die Monarchin dem Obermeister und den Beigeordneten die Befugnis, bei allen Mitgliedern der Vereinigung, d. h. bei allen Verlegern, Druckern, Buchhändlern und Buchbindern in ganz England, Haussuchungen vorzunehmen und was sie an unberechtigten Büchern und Schriften vorfanden, mit Beschlag zu belegen, zu verbrennen, oder im Interesse der Zunft zu verwenden. Darüber hinaus befaßte die Regierung sich mit dem Buchgewerbe nicht, sondern überließ die Ausführung der Statuten der Selbstverwaltung der Gilde.

[1]) Die Rechtsverhältnisse der mit einem besonderen Privileg ausgerüsteten Drucker sind hier nicht berücksichtigt, da es für Dichtwerke mit Ausnahme der religiösen Personalprivilegien nicht gab.

[2]) In Oxford und Cambridge gab es je eine University Press, die aber bebesondere Zwecke verfolgten.

Ihre bedeutendste Maßregel bestand in der Anlage eines Registers, in das alle Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt eingetragen werden sollten. Die Anmeldungsgebühr betrug 6d., also etwa 50 Pf., aber unter Berücksichtigung des höheren Geldwertes im 16. Jahrhundert etwa 4 Mk. So trefflich diese Anordnung war, so ließ sie doch eine große Lücke. Der Bewahrer des Registers hatte nicht das Recht, die Legitimation des Anmeldenden zu untersuchen. Ob jener das neue Werk vom Autor erworben, zu Unrecht erlangt, oder gar gestohlen hatte, war gleichgültig. Wer zuerst kam, erhielt den Eintrag und damit den gesetzlichen Schutz. Die Herren Verleger sorgten nur für sich, nicht für den Verfasser, von dem in den meisten Fällen überhaupt nicht die Rede ist. Sein Werk war vogelfrei; das eingetragene Buch dagegen, das Eigentum des Verlegers, wurde energisch gegen Nachdruck geschützt. Abgesehen von der Konfiskation hatte der Übertreter eine Buße von 12 d. für jedes unerlaubte Exemplar zu entrichten, und widersetzte er sich gar einer Haussuchung, dann traf ihn die hohe Geldstrafe von 10 Pfund, etwa 1600 Mk. nach heutigem Wert.

Bei den geringen Barmitteln jener Zeit bedeutete dieser Betrag den wirtschaftlichen Ruin. Mit solchen Befugnissen konnte man dem Nachdruck ernstlich zu Leibe gehen. Er nahm in der Tat ab, und die Geldstrafen, die anfangs eine gute Einnahme für die Zunft bildeten, fließen mit den Jahren immer spärlicher. Die Buchhändlerregister sind uns leider nicht vollständig erhalten. Aber auch so, wie sie vorliegen, bilden sie eine wichtige Quelle für unsere Kenntnis der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Nicht nur die Anmeldungen neuer Werke und die verhängten Geldstrafen sind in ihnen verzeichnet, sondern auch jeder Besitzwechsel, den ein Buch durchzumachen hatte. Und diese sind sehr zahlreich. Bei uns gilt das als kein gutes Zeichen für ein Buch, damals scheint gerade der Erfolg immer neue Erwerber gelockt zu haben.

Bedauerlicherweise leiden die Einträge an gewissen Unvollkommenheiten. Die Titel sind oft ungenau, und was noch schlimmer ist, die Namen der Verfasser nur selten angegeben. Dadurch konnte es geschehen, daß dasselbe Buch innerhalb weniger Monate für zwei verschiedene Verleger eingetragen wurde[1]). Der eine hatte nur den Titel etwas verändert und den Autor nicht genannt, so daß die

[1]) Es handelt sich im November 1594 und April 1595 um Sidney's «Defence of Poesy».

Identität nicht ersichtlich war. In solchen Fällen fiel die Entscheidung zugunsten der zeitlich früheren aus. Bei dramatischen Werken ist die Ungenauigkeit der Einträge besonders störend. Da die alten und beliebten Stoffe immer aufs neue behandelt wurden, so können wir z. B. bei dem namenlosen Eintrag eines Dramas «Troilus and Cressida» 1603 nicht sagen, ob es sich um das Werk Shakespeares oder um das ältere eines Kollegen handelt.

Der Name unseres Dichters taucht überhaupt erst spät in den Registern auf, zum erstenmal 1600, als Andrew Wise und William Aspley «Viel Lärm um Nichts» zum Druck anmelden. Seine vorhergehenden Werke sind ohne Angabe seines Namens eingetragen. Den Anfang machte das kleine Epos «Venus und Adonis», das der schon erwähnte Richard Field 1593 anmeldete. Ihm folgte im nächsten Jahre Shakespeares zweite lyrisch-epische Dichtung «Lucrezia». Auch sie wurde von Field gedruckt, aber als Verleger zeichnete John Harrison, der auch «Venus und Adonis» um diese Zeit erwarb. Ob Field durch geschäftliche Mißerfolge zum Verkauf seiner Verlagsartikel gezwungen war,[1]) können wir nicht entscheiden; auf jeden Fall ist es sonderbar, daß er so erfolgreiche Bücher schon nach kurzer Zeit in andere Hände übergehen ließ. Überhaupt Shakespeares Dichtungen wechseln den Verleger außerordentlich häufig, häufiger, als die irgend eines anderen Autors. «Venus und Adonis» ging bis zum Jahre 1636 durch fünf verschiedene Hände, allerdings erlebte es auch zwölf Auflagen, für die damalige Zeit eine unerhörte Zahl. «Lucrezia» schnitt kaum schlechter ab und kam bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts auf acht Auflagen. Die kleinen Ausgaben waren in Quartformat und mögen damals 6 d. — 50 Pf. das Stück gekostet haben. Heute sind schon 10 000 Mk. für ein Exemplar gezahlt worden.

Die beiden Epen sind die einzigen Werke, die Shakespeare selbst herausgegeben hat. Sogar ihren Druck hat er persönlich überwacht, wie aus einelnen Korrekturen der «Lucrezia» hervorgeht, die sich nur in einem Teil der Exemplare finden, also offenbar während der Drucklegung nachgetragen sind. Ein Honorar hat der Dichter wohl kaum erhalten. Von den späteren Auflagen auf keinen Fall, denn eine Gewinnbeteiligung des Verfassers an dem Absatz eines Buches war unbekannt. Wenn überhaupt etwas gezahlt wurde, so gab es im besten Fall einen einmaligen Betrag, durch den das geistige Erzeugnis

---

[1]) In diesem Fall muß er sich wieder erholt haben, denn 1604 schlug er das Schatzmeisteramt aus und erlegte dafür eine Geldstrafe von 10 Pfund.

für alle Zeit in das Eigentum des Verlegers überging. Und sehr erheblich konnte diese Summe nicht sein, da die Stärke einer Auflage nur gering war und selten über 500 Abzüge hinausging[1]). Wir müssen bedenken, daß die Kunst des Lesens noch wenig verbreitet war. vor allem beim weiblichen Geschlecht. Shakespeares eigene Frau und ebenso seine jüngste Tochter vermochten nicht einmal ihren Namen zu schreiben. Konnten sie selbst gedruckte Buchstaben entziffern, so reichte ihre Kunst sicher nicht zur Lektüre eines Buches aus. Bei dem geringen Leserkreis konnte ein Schriftsteller nur ein unbedeutendes Honorar erhalten, geschweige von dem Ertrage seiner Arbeit leben.

Doch die Autoren wußten sich zu helfen und verschafften sich auf andere Art eine Einnahme. Man widmete das Buch irgend einem vornehmen und reichen Gönner, von dessen Freigebigkeit eine angemessene Belohnung erwartet wurde. Die Aristokraten jener Zeit hatten das Bedürfnis, als Mäzen zu glänzen und fühlten sich geschmeichelt, wenn ihr Name auf dem Titelblatt eines Buches mit einer recht klangvollen Zueignung prangte. Auch Shakespeare ist diesen Weg gegangen und widmete die Erstlinge seiner Muse dem Grafen Southampton. Die Wahl war glücklich. Der junge Graf, der damals etwa 20 Jahre zählte, besaß ein tiefes Interesse für die Literatur, besonders für das Theater, zu dessen begeistertsten Besuchern er gehörte. Außerdem verfügte er über einen fürstlichen Reichtum und hatte eine ganze Reihe von poetischen Dienern — mit diesem Ausdruck bezeichnete man das Verhältnis des Schriftstellers zum Patron — um sich gesammelt. In der Widmung der «Lucrezia» versichert Shakespeare ihn seiner endlosen Liebe und erklärt: «Alles, was ich geleistet habe, gehört Ihnen, und ebenso alles, was ich leisten werde.» Dabei hält unser Dichter sich glücklicherweise von den ekelhaften Schmeicheleien frei, die bei den Dedikationen üblich waren. Die meisten Autoren verglichen ihren Gönner mit allen Helden, Halbgöttern und Göttern des Altertums, und ein Kompliment wie «Wunder des Menschengeschlechtes» konnte jeder Aristokrat hören, wenn er nur ordentlich zahlte. Von dem Maße der dargebrachten Huldigung hing meist die Höhe der Belohnung ab. Im allgemeinen fiel sie kärglich genug aus. Shakespeare soll von Southampton einmal 1000 Pfund erhalten haben, doch die Summe ist sicher übertrieben. 5—10 Pfund bildeten den

[1]) Unter dem 28. Mai 1607 wird eine Auflage von 1500 Exemplaren erwähnt. Von einem Schulbuch wurden schon 1582 10000 Copies herausgebracht.

gewöhnlichen Satz für eine Widmung, und auch dieser wurde häufig nicht erreicht. Der Satiriker Nash, ein Zeitgenosse unseres Dichters beklagt sich,[1]) sein Patron habe ihn verhungern lassen, und Dekker erklärt:[2]) «Lords blicken gern huldvoll, Ritter danken gern, feine Herren versprechen gern, Bürger nehmen gern, Stutzer schwören gern, aber niemand zahlt gern.» Aus diesem Grunde sahen die Dichter später häufig von einer Zueignung ab, oder widmeten ihre Werke wie Marston[3]) dem «freigiebigen Mäcenas Herrn Niemand» oder wie George Wither seinem «besten Freunde, sich selber».

Nur für die Herausgabe der beiden kleinen Epen hat Shakespeare selber gesorgt; um seine Dramen kümmerte er sich in keiner Weise. Für uns ist es unfaßbar, wie ein Mann Tragödien wie «Hamlet» und «Lear» schreiben kann und doch nicht das geringste tut, um sie der Nachwelt zu erhalten. Aber Shakespeare sah in ihnen keine unsterblichen Meisterwerke, sondern erfolgreiche Bühnenstücke, deren Druck ihm nur unerwünscht sein konnte. Wie die holländische Malerei, so ist auch das englische Drama in erster Linie ein Handwerk, das erst allmählich zur Kunst ausreift. Das Publikum sollte zu ihm ins Theater kommen und seine Stücke sehen, nicht aber lesen. Eine Verbreitung in Buchform konnte nur dem Theaterbesuch Abbruch tun und die Einnahmen der Schauspieler schmälern. Der Dichter tat daher alles, um die Herausgabe seiner Werke zu verhindern. Glücklicherweise für uns war das aber dank dem mangelhaften Verlagsrecht nur bis zu einem gewissen Grade möglich. Verzichtete der Verfasser selber darauf, seine Dramen zu veröffentlichen, so stand nichts im Wege, daß ein Fremder sich über die willkommene Beute hermachte. Schauspiele ließen sich ja nicht wie Romane oder Gedichte einschließen, sondern gehörten dem Theater und damit der weitesten Öffentlichkeit an. Der Regisseur mußte eine Kopie erhalten, die Schauspieler besaßen ihre ausgeschriebenen Rollen und Tausende vernahmen den Wortlaut bei der Vorstellung. Hier lag die Möglichkeit, sich ein Stück ohne, ja gegen den Willen des Autors zu beschaffen und es dem lesenden Publikum zugänglich zu machen. Das Bedüfnis war bei dem großen Beifall, den Shakespeares Stücke errangen, vorhanden, und die Verleger zögerten nicht, es vermittelst dieser Schleichwege zu befriedigen. Es gab sogar eine Klasse

---

[1]) In Dekkers Schrift «A Knight's Conjüring done in Earnest, discovered in Jest» 1607.

[2]) In der Vorrede zu «If this be not a Good Play, the Devil is in it».

[3]) Widmung zu «Antonio and Mellida».

von Agenten, die aus der unrechtmäßigen Beschaffung von Manuskripten ein Gewerbe machten. Auf diese Art entstanden im 16. und 17. Jahrhundert die Einzelausgaben von Shakespeares Dramen, die ihres Formats wegen Quartos genannt werden.

Nur in den seltensten Fällen gelang es den Verlegern, sich das vollständige Regiebuch oder gar das Originalmanuskript des Dichters zu beschaffen. So glücklich war wohl nur Andrew Wise, der 1597 «Richard III» herausbrachte oder Nicholas Ling, der «Hamlet» 1604 nach dem echten und vollständigen Wortlaut, wie er mit Stolz erklärt, veröffentlichen konnte. Das blieben Ausnahmen; in der Regel war das Material spärlicher, sei es, daß die Verleger vereinzelte Rollen der Schauspieler durch Bestechung an sich brachten, sei es, daß ihnen ein Stenogramm, das während der Vorstellung aufgenommen war, vorlag. Beide Erwerbsarten hatten ihre Mängel: meistens gelang es nicht, die Rollen aller Mitwirkenden zusammenzubringen, sondern schon der Kosten wegen beschränkte man sich auf die der Protagonisten. Der Text war dann unvollständig, und die Lücken mußten gegen billiges Geld von einem minderwertigen Dichter ausgefüllt werden. Oft hatte er von Shakespeares Absichten keine Ahnung, und gedankenlos ergänzte er nach seinem Geschmack oder aus der Erinnerung an die Aufführung die fehlenden Gegenreden. Auf diese Weise kam wohl die erste Quartausgabe des «Hamlet» von 1603 zustande und die Drucke von «Heinrich VI» 2. und 3. Teil aus den Jahren 1594 und 95. Sie enthalten die unglaublichsten Abweichungen von Shakespeares Text, sogar einzelne Szenen, die auf freier Erfindung des nachhinkenden Schreibers beruhen.

Etwas besser fiel das Drama aus, wenn es stenographisch aufgenommen wurde. Aber diese Kunst steckte damals noch in den Kinderschuhen. Ohne durchgeführtes System bestand sie aus einer Mischung von Zeichen und Buchstabenschrift, die dem Irrtum Tür und Tor öffnen mußte. Dasselbe Zeichen bedeutete z. B. «groß» und «klein», überhaupt für die 20 000 Worte Shakespeares besaß der Stenograph nur 556 Wortzeichen. Heywood,[1]) ein Zeitgenosse des Dichters, weiß ein Lied davon zu singen, wie «zerhackt und entstellt» die Ausgaben ausfielen, die nur nach dem Gehör aufgenommen waren. Er beklagt sich:

[1]) In der Widmung zu «The Rape of Lucrece» und Prolog zu «If you know *not me, you know* Nobody».

Es schrieben ein'ge stenographisch nach
die Handlung, doch kein Wort, wie man es sprach.

Die Stenogramme waren fast immer unvollständig, so daß auch in diesem Falle erst ein Mietling, oder wenn er sparsam war, der Verleger selbst etwas Ordnung in die zerstreuten Glieder des Dichters bringen mußte. Aber abgesehen davon, daß uns viele Stücke aus jener Zeit nur in dieser schlechten Form erhalten sind, besaßen die Raubausgaben noch das weitere Verdienst, daß sie häufig die Verfasser veranlaßten, einen besseren Text selber zu veröffentlichen. Heywood [1]) z. B. erklärt zwar, er lege keinen Wert darauf, gelesen zu werden, aber er sorgte doch für seine Dramen. Auch Marston [2]) hielt es zwar für bitteres Unrecht, nur zur Aufführung bestimmte Theaterstücke zu drucken, aber da das Unrecht doch einmal geschehe, zieht er es vor, es selber zu begehen. Shakespeare folgte ihrem Beispiel leider nicht, sondern ließ die teilweise entsetzlich verstümmelten Nachdrucke seiner Werke hingehen, ohne sich zu rühren. Man hat zwar vermutet, daß die zweite bessere Hamletausgabe von 1604 auf ihn selber zurückgeht, doch die Annahme klingt wenig wahrscheinlich. Es läge darin ein Bruch mit allen Gewohnheiten des Dichters. Andere Meisterwerke, «Macbeth», «Othello», «Was ihr wollt» waren bei seinem Tode überhaupt noch nicht gedruckt, also der Menschheit aller Voraussicht nach verloren, warum sollte er um «Hamlet» besonders besorgt gewesen sein?

Den Reigen der Quartausgaben eröffnete 1594 der jugendliche «Titus Andronicus». Aus dem Buchhändlerregister war dieser Druck von jeher bekannt, jedoch kein Exemplar von ihm vorhanden. Vor zwei Jahren endlich kam ein Unikum in Malmö in Schweden durch einen Zufall ans Licht. Vermutlich stammt es von einem Vorfahren des glücklichen Finders, der schon im 16. Jahrhundert aus Schottland eingewandert war. In Anbetracht, daß es das erste gedruckte Exemplar ist, das überhaupt von einem Shakespeare'schen Drama existiert, scheint ein Preis von 2000 Pfund nicht zu hoch. Ein englischer Buchhändler erwarb den Band für diese Summe, der somit nach 300jähriger Irrfahrt in seine Heimat zurückgekehrt ist. In den nächsten Jahren folgen die Quartos rasch aufeinander, ein Zeichen, daß des Dichters literarischer Ruf fest begründet war und das Publikum seine Werke verlangte. 1597 gleich drei auf einmal:

---

[1]) In der Widmung zum «English Traveller».

[2]) In der Vorrede zum «*Malcontent*» und «Parasitaster».

«Richard II», «Richard III» und «Romeo und Julia». Im ganzen wurden bei Lebzeiten Shakespeares 16 Stücke in dieser Form veröffentlicht, eines «Othello» erst 1622 nach seinem Tode. Manche waren außerordentlich erfolgreich: «Richard III» und der erste Teil von «Heinrich IV» brachten es bis 1634 bezw. 37 auf 8 Auflagen. «Hamlet» stand mit 6, «Romeo und Julia» mit 5 Auflagen nicht weit dahinter zurück. Andere kamen über die erste nicht hinaus: «Verlorene Liebesmüh», «Viel Lärm um nichts» und der zweite Teil von «Heinrich IV», der gegen seinen glücklicheren Vorgänger also erheblich abfiel.

Die räuberischen Quartos entstanden in der Regel erst Jahre nach der ersten Aufführung eines Dramas. Die Buchhändler warteten selbstverständlich, ob der Bühnenerfolg andauerte, ehe sie ihr Geld riskierten. Sodann hatten sie auch erhebliche Schwierigkeiten zu überwinden. Die Schauspieler hüteten ihre Rollen sorgsam. Gerade die besseren, die die wichtigsten Partien spielten, waren nicht gegen festes Gehalt engagiert, sondern hatten als Sozietäre einen Anteil an der Einnahme. Ihr Interesse widerstrebte also jeder Herausgabe in Buchform. In einem uns bekannten Fall ging das soweit, daß sie einem Verleger die für jene Zeit hohe Abstandsumme von 40 sh. boten, um die Veröffentlichung eines Dramas von Chettle, Dekker und Haughton zu hintertreiben. Auch die Aufgabe der Stenographen, deren Zahl übrigens gering war, hatte Unbequemlichkeiten. Die Schauspieler übten innerhalb des Theaters die Saalpolizei aus, und wenn sie einen von den unwillkommenen Nachschreibern entdeckten, zögerten sie gewiß nicht, ihn unter Umständen mit Gewalt an die Luft zu setzen. Es blieb dem Zufall überlassen, ob und wann ein Drama in einer Quartausgabe erschien. So kommt es, daß wir von manchen Shakespeare'schen Stücken, darunter gerade die erfolgreichsten, wie «Caesar», «Macbeth» oder das «Wintermärchen» überhaupt keinen Einzeldruck besitzen, von anderen Werken erst Jahre nach der Aufführung. «Titus Andronicus» wurde um 1590 gespielt, die erste Quarto erschien vier Jahre später, der «Sommernachtstraum» war um 1594 auf den Brettern und kam erst 1600 zum Druck. «Verlorene Liebesmüh» endlich mußte 8–9 Jahre warten, ehe Cuthbert Burby es dem lesenden Publikum zugänglich machte.

Der Verkaufspreis der kleinen Bändchen betrug damals 6 d. = 50 ₰, heute dürfte selbst ein schlecht erhaltenes Exemplar es auf über 1000 ℳ bringen und für die editiones principes werden von Liebhabern 10000 ℳ und darüber gezahlt.

Läßt es sich bei den Dramen noch aus finanziellen Rücksichten auf den Theaterbesuch erklären, daß Shakespeare nichts für ihre Erhaltung tat, so muß es um so mehr auffallen, daß er dieselbe Gleichgültigkeit seinen Sonetten gegenüber beobachtete. Lyrische Gedichte tragen ja einen viel persönlicheren Charakter als Tragödien, und besonders die unseres Dichters haben einen so subjektiven Anstrich und behandeln so intime Vorgänge, daß es unbegreiflich ist, daß der Verfasser ihre Veröffentlichung andern überließ, ja daß er sie überhaupt aus der Hand gab. Shakespeare schrieb seine Sonette in der Hauptsache zwischen 1590 und 93; wir wissen, daß sie 1598 vorhanden waren und bei seinen vertrauten Freunden in der Handschrift zirkulierten. Glücklicherweise für uns – wir besäßen sonst von den Sonetten kein einziges — scheinen die guten Freunde den Wert der Gabe nicht erkannt und das Manuskript schlecht behütet zu haben, denn schon im Jahre darauf konnte der Buchhändler William Jaggard zwei von den Gedichten veröffentlichen und 1609 gelang es Thomas Thorpe, einem minderwertigen Verleger, bei dem sonst so gute Werke nicht herauskamen, 154 Sonette in einen Band zu vereinigen. Der schlaue Geschäftsmann hatte wohl schon lange ein Auge auf diesen Schatz geworfen, der seit einem halben Menschenalter in losen Blättern von Hand zu Hand ging. Ob es ihm gelang, alle Sonette Shakespeares zu sammeln, darf bezweifelt werden, immerhin genügte ihre Zahl, verbunden mit einem anderen gestohlenen Gedicht des Verfassers, einer «Liebenden Klage» für einen Quartband. Eine Widmung hielt Thorpe für notwendig, um so mehr, da ihm in seiner Laufbahn das Glück nur selten widerfuhr, seinen Namen vor ein bedeutendes Verlagswerk zu setzen. Er wollte den Band dem schönen Jüngling zueignen, dessen Ruhm der Dichter in den Sonetten verkündet. Wer es war, wußte Thorpe nicht und Nachforschungen nach dessen Person konnte er nicht anstellen, sonst bekam der Verfasser von der beabsichtigten Herausgabe womöglich Kunde und vereitelte sie. In seiner Verlegenheit setzte Thorpe statt eines Namens die beiden Initialen W. H. in die Widmung, die der Shakespeareforschung unendliche Schwierigkeiten bereitet haben. Sie passen auf keine der in Betracht kommenden Personen, aber sie können es auch nicht, weil ihr Urheber sich selber nichts bei ihnen gedacht hat. War es seine Absicht, der Welt ein unlösbares Rätsel aufzugeben, so ist es ihm glänzend gelungen. Thorpe hatte aber eine hohe Meinung von Shakespeare. Er nennt ihn unsern ewig lebenden Dichter, und in dem Gefühl seiner Bedeutung ließ er die Sonette

bei George Eld sorgsamer drucken, als es sonst geschah. Seine Ausgabe zeichnet sich vor den meisten andern Quartos durch Korrektheit und Sauberkeit aus. In finanzieller Beziehung hatte er sich freilich den schlechtesten Teil aus der Shakespeare'schen Masse herausgesucht. Noch im 18. Jahrhundert erklärte ein englischer Schriftsteller Steevens, keine Parlamentsakte könne einen Menschen zur Lektüre dieser Gedichte zwingen, und auch bei dem Erscheinen haben sie offenbar keinen nennenswerten Erfolg gehabt. Bis 1640 erschien keine zweite Auflage. Damals gab John Benson die Sonette neu heraus, aber auch ihm fehlte das Vertrauen zu seiner Ware, denn um Käufer anzulocken, fügte er ihnen einige gereimte Erzählungen anderer Dichter bei, die meist recht pikante Stoffe der antiken Mythologie behandeln. Paris' und Helenas verliebter Briefwechsel war bestimmt, Shakespeares Werk über Wasser zu halten. Der erhoffte Erfolg trat wohl nicht ein, denn von 1640 bis 1710 blieben die Sonette so gut wie verschollen.

Seit Mitte der neunziger Jahre steht Shakespeare als der beliebteste und erfolgreichste Bühnendichter da. Sein Name bildete ein Kapital für einen Verleger. Nicht alle waren so glücklich, etwas von seinen Werken zu erhaschen. Sie wußten sich zu helfen. Ungedruckte Theaterstücke gab es im Übermaß. Wir sind imstande, ungefähr ein halbes Hundert Autoren namhaft zu machen, die damals für die Bühne schrieben. Eine stattliche Anzahl jener Werke war anonym, die Verfasser von anderen gestorben, bei ihrer brotlosen Kunst verdorben, oder mit einer wandernden Schauspielertruppe ins Ausland gegangen. Warum sollte man nicht des besseren Vertriebes halber auf einem dieser Stücke, die als herrenloses Gut herumschwammen, Shakespeares Flagge hissen? Da eine Buchausgabe dem Autor doch nichts einbrachte, war Widerspruch von den eigentlichen Verfassern, selbst wenn sie noch lebten, nicht zu befürchten, noch weniger von Shakespeare, der sich ja nie um den Buchhandel kümmerte. Man legte ihm Kuckuckseier ins Nest. Der erste, der das Manöver unternahm, war Thomas Creede, der 1595 eine höchst jammervolle Tragödie «Locrine» unter Shakespeares Namen herausbrachte. Allerdings trat die Fälschung noch schüchtern auf, der Name des Dichters wurde nur durch die Initialen W. S. angedeutet, nicht ausgeschrieben. So verfuhr man in mehreren Fällen. Die «Puritanerin» erschien 1607, der ältere «König Johann» 1611 und eine Tragödie «Thomas Lord Cromwell» 1613 unter den Anfangsbuchstaben W. S. oder W. Sh. Es gibt zwar noch einen Dramatiker

aus jener Zeit, auf den die Chiffre paßt, Wentworth Smith, aber es steht fest, daß er keines dieser Werke geschrieben hat. Shakespeare war auf jeden Fall gemeint. Ob die Abkürzung nicht die gewünschte Wirkung erzielte oder ob das passive Verhalten des Dichters zu größeren Taten anregte, muß dahingestellt bleiben: auf jeden Fall waren andere Verleger weniger zaghaft und William Jaggard schickte 1599 seinen «leidenschaftlichen Pilger» unbedenklich unter Shakespeares vollem Namen in die Welt hinaus. Es ist eine Sammlung ungedruckter Gedichte, die bei Hinz und Kunz zusammengestohlen sind. Vier rühren wirklich von unserem Dichter her, aber er ließ es geschehen, daß ihm das Ganze untergeschoben wurde. Sogar eine zweite Auflage durfte unter seinem Namen erscheinen, und erst bei der dritten hatte der Verleger das Unglück, daß er seinen Band um einige Gedichte Heywoods vermehrte, der nicht so geduldig wie sein großer Kollege war. Er bestimmte sogar Shakespeare, ein Wort des Unwillens über den dreisten Schwindel zu äußern. Das wirkte, und auf der dritten Auflage des «leidenschaftlichen Pilgers» wurde sein Name weggelassen, nachdem Jaggard immerhin 13 Jahre lang die Früchte seiner Fälschung genossen hatte. Das ist der einzige Fall, in dem der Dichter aus seiner Reserve heraustrat, sonst sah er ruhig zu, daß fremde Werke ihm untergeschoben wurden. Thomas Pavier druckte 1600 ungestört das Doppeldrama »Sir John Oldcastle« als Shakespeare'sches Werk, auch Creede streifte die letzte Scham ab und als er 1605 den »Londoner Verschwender« herausgab, kehrte er das Verhältnis um und bezeichnete seinen eigenen Namen durch die Initialen, während er den Shakespeares ausschrieb. Creede und Pavier sind überhaupt die eifrigsten, unseren Dichter mit fremden Federn zu schmücken oder vielmehr zu entstellen. Andere ahmten ihr Beispiel nach. Im ganzen sind es acht Dramen, die ihm bei Lebzeiten untergeschoben wurden, mehrere folgten nach seinem Tode, besonders in der Zeit 1650—1660 schießen eine Reihe Shakespeare'scher Stücke hervor, von denen früher nie die Rede war, ja die notorisch von anderen Verfassern herrühren. Nicht in allen Fällen darf man an eine bewußte Fälschung denken, besonders nicht in der späteren Zeit. Shakespeare war ja nicht nur Dichter, sondern auch Dramaturg und Regisseur. Alle Stücke, die seine Gesellschaft spielte, unterlagen seiner Prüfung. Sicher hat er nicht nur den Rotstift gebraucht, sondern auch positiv eingegriffen. Im Anfang natürlich nur schüchtern, mit wachsender Reife immer energischer. Oft war es eine einzelne Rede, die er umschrieb, oft

eine Szene, die er selbst neu dichtete. Es ist anzunehmen, daß Spuren von seiner Hand in allen Stücken zu finden sind, die zwischen 1593 und 1611 auf seinem Theater aufgeführt wurden. Am stärksten ist seine Beteiligung wohl an «Perikles, Fürst von Tyrus», wo in den letzten drei Akten mehrere Szenen deutlich von seinem Stile Zeugnis geben, aber selbst in diesem Fall ging seine Mitarbeit nicht so weit, daß ihm das ganze Stück zugeschrieben werden kann. Noch weniger bei den anderen sogen. zweifelhaften Dramen. In der Bühnentradition dagegen geschah das.

Eine Verpflichtung für die Schauspieler, auf dem Theaterzettel den Namen des Autors zu nennen, existierte nicht. Tauchte nun bei einem anonymen Stück das Gerücht auf, es sei von Shakespeare, so widersprachen seine Kollegen gewiß nicht, denn der beliebte Name ihres Leibdichters garantierte den Erfolg oder lockte wenigstens das Publikum herbei. In solchen Fällen konnte auch der Verleger von der Verfasserschaft Shakespeares überzeugt sein. Schon 1622, also nur 6 Jahre nach dessen Tode, spricht der gewissenhafte und literaturkundige Antiquar Camden von 48 Stücken, die der Dichter hinterlassen habe, während unsere Ausgaben deren nur 36 zu enthalten pflegen. Rechnen wir alle apokryphen Dramen, die an irgend einer Stelle einmal Shakespeare zugeschrieben werden, so steigt die Zahl sogar auf 56. Einzelne davon haben immer wieder Liebhaber gefunden, die ihre Echtheit zu beweisen suchten. Tieck erkannte vier, Schlegel drei als shakespearisch an, der Dichter Swinburne begeistert sich für Arden von Feversham, aber allein dem «Perikles» ist es bis jetzt gelungen, in verschiedene englische und vereinzelte deutsche Ausgaben als Geisteskind des Schwans vom Avon einzuziehen.

Trotz unserer besseren historischen und philologischen Hilfsmittel, mit denen wir heute stilistische Untersuchungen vornehmen, müssen wir in dieser Beziehung die Überlegenheit der Männer von 1623 anerkennen, die in dem Jahre die erste Ausgabe von Shakespeares sämtlichen Dramen veranstalteten. Es waren Heminge und Condell, zwei Schauspieler, die mit dem Dichter Jahrzehnte hindurch in derselben Gesellschaft tätig waren, die vermutlich in allen echten und unechten Stücken selbst aufgetreten sind. Wenn jemand, so wußten sie mit dem Schaffen ihres Kollegen Bescheid. Sie stellten den Kanon auf, der seitdem herrschend ist. Die Einleitung, die sie ihrem Foliobande vorausschickten, läßt darüber keinen Zweifel, daß sie die Absicht hatten, alle seine Dramen zu sammeln und trotz der Mühe, die

das verursachte, überzeugt waren, diese Absicht ausgeführt zu haben. Es war sicher kein leichtes Unternehmen, sich in den Besitz der 36 zerstreuten Stücke zu setzen. Die piratischen Verleger der Quartos hatten ja durch den Registereintrag Eigentumsrecht an den betreffenden Werken erlangt und waren gewiß nur schwer zu bewegen, auf ihre Verlagsartikel zu verzichten. Große Mittel standen Heminge und Condell nicht zu Gebote, und sie selber erhielten, wie sie in der Einleitung versichern, nicht einen Pfennig für ihre Mühe, sondern nur aus Verehrung für den großen Toten unterzogen sie sich der langwierigen Arbeit. Mit der Zusammenstellung der Stücke war aber die Tätigkeit der beiden Editoren erschöpft; eine Ausgabe in unserm Sinne ist ihre Folio nicht. Heminge und Condell waren keine Philologen, und selbst der Begriff einer Textkritik war ihnen fremd. Sie druckten ab, was sie fanden. In der Vorrede versichern sie zwar, Shakespeares Manuskripte hätten ihnen vorgelegen, doch diese Behauptung trifft, wie wir aus einem Vergleich mit den Quartos beweisen können, in den meisten Fällen nicht zu und ist wohl nur als Reklame zu betrachten. Die Handschriften des Dichters waren vermutlich bei dem Brande des Globe-Theaters 1613 ein Raub der Flammen geworden. Was die Herausgeber besaßen, waren die Regiebücher, die die Dramen in der Gestalt enthielten, die sie auf der Bühne im Laufe der Jahrzehnte angenommen hatten. Kürzungen, die der Regisseur vorgenommen, wurden nicht wiederhergestellt, fremde Zusätze für die Aufführung nicht ausgemerzt. In einzelnen Fällen schrieben die Herausgeber sogar die Quartos mit allen Fehlern und Entstellungen ab. Und so sehr sie in der Vorrede diese Raubausgaben tadeln, bei einzelnen Dramen bieten diese einen besseren Text als die angeblich berichtigte Folio. Dazu kommen die Mängel des Drucks, der selbst für die damalige Zeit äußerst mangelhaft ausgeführt wurde. Verse sind als Prosa gedruckt, Bühnenanweisungen in den Text aufgenommen, die Namen der redenden Personen verwechselt, und gleichklingende Worte vertauscht. Der Setzer hatte ja nicht das Manuskript vor Augen, sondern arbeitete nach Diktat, und eine Korrektur wurde wohl überhaupt nicht gelesen. Die Philologie findet hier noch ein weites Arbeitsfeld, aber es wird ihr wohl niemals gelingen, uns ein Drama in der Form zu liefern, wie es aus der Feder des Verfassers kam. Trotzdem verdienen Heminge und Condell den größten Dank; ohne sie wären wir um 19 Shakespearesche Stücke ärmer, darunter «Julius Caesar», «Macbeth» und der «Sturm».

Zu Lebzeiten des Dichters war es nicht üblich, Bühnenwerke zu sammeln. Heywood erklärt, es sei nie sein Ehrgeiz gewesen, bändeweise gelesen zu werden. Ben Jonson war der erste, der im Todesjahr Shakespeares mit dieser Gewohnheit brach und seine gesammelten Werke herausgab. Im Anfang ward er allgemein verspottet, aber sein Vorbild ist es, das Heminge und Condell den Mut zu ihrem großen Unternehmen gab. Vier Verleger, von denen zwei den Druck ausführten, taten sich zu dem für jene Zeit ungeheuren Werk zusammen. Auch durch die Teilung der Arbeit entstanden Unstimmigkeiten. Die in den verschiedenen Offizinen angefertigten Partien passen nicht recht zusammen, vor allem nicht in der Paginierung. Das Papier stammte aus der Fabrik eines Deutschen, namens Spielman, der von Lindau am Bodensee nach England ausgewandert war und dort die erste größere Papiermühle gründete. Seine Fabrik kam dank des Monopols auf Lumpensammeln, das Elisabeth ihm gewährte, zu hoher Blüte und wurde als ein Wunder der Zeit sogar in Gedichten verherrlicht. Dem Band wurde ein Bildnis Shakespeares beigegeben, das ein holländischer Künstler Martin Droeshout stach. Es ist eine rohe Skizze von geringem Wert. Der Stecher hat den Dichter vermutlich niemals selber gesehen, sondern arbeitete nur nach einer Vorlage. Außerdem begleiteten nach der Sitte der Zeit lobpreisende Verse von Ben Jonson, Hugh Holland, Leonard Digges und Jasper Mayne diese erste Gesamtausgabe, die den beiden Brüdern, den Grafen Pembroke und Montgomery zugeeignet wurde. Auf die Widmung an die hohen Herren folgt eine Vorrede an die Masse der Leser, die zu verständnisvoller Lektüre und besonders zum Kauf aufgefordert werden.

Die Auflage hat sicher nicht mehr als 500 Exemplare umfaßt, von denen heute nach einer Zählung, die vor etwa 10 Jahren stattfand, noch ungefähr 100 vorhanden sind, davon allerdings nur 20 in völlig erhaltenem Zustand. Der Preis des Bandes betrug damals ein Pfund, heute werden Tausende dafür bezahlt, und das letzte Exemplar, das den Besitzer wechselte, brachte es auf 60 000 Mark. Es war das Pflichtexemplar der Universität Oxford, das von dieser nach 300 Jahren zurückgekauft wurde.

Die erste Folio wurde 1632 neu aufgelegt unter Vornahme einiger willkürlicher belangloser Verbesserungen. Darauf folgte 1662/63 eine dritte Folio, in die neben den 36 echten Stücken 6 zweifelhafte aufgenommen wurden. Diese Ausgabe ist besonders wertvoll, da der größere Teil ihrer Exemplare bei der Londoner Feuersbrunst von 1666

noch unverkauft bei den Verlegern zugrunde ging. Sie wurde daher 1685 als vierte Folio unverändert neu gedruckt. Nur die Orthographie wurde der modernen Schreibweise angepaßt.

Darüber hinaus hat sich der Buchhandel des 17. Jahrhunderts nicht mit Shakespeare befaßt. Die Buchhändler haben viel an dem Dichter gesündigt. und doch sind wir ihnen zum größten Dank verpflichtet. Ihrem Geschäftssinn schulden wir es, daß uns Shakespeares Werke überhaupt erhalten sind. Sie haben nachgeholt, was der Verfasser versäumt hat. Ein Stück unserer Kultur, und nicht das schlechteste, würde uns ohne sie fehlen. Die Buchhändler waren es auch. die die Bedeutung des Dichters zuerst erkannten, eher als die Männer der Literatur. Noch 1596 vergißt der Schriftsteller Lodge bei Aufzählung der führenden Geister seines Landes den Namen Shakespeare, und derselbe Vorgang wiederholt sich 1630. Selbst ein Künstler wie Webster erwähnt zwar 1612 unter den besten Dramatikern unsern Dichter, aber ohne eine Ahnung, wie hoch er über allen seinen Kollegen steht. Damals aber nannte der Buchhändler Thorpe Shakespeare schon den «ewig-lebenden», und die Verleger Bonian und Walley, denen es geglückt war, «Troilus und Cressida» zu stehlen, prophezeiten: wenn der Verfasser einst gestorben sei, werde man sich um seine Stücke reißen und eine neue Inquisition anstellen, um ihrer habhaft zu werden. Die Voraussage der beiden Geschäftsleute, die damals nur ihre kleine Raubausgabe anpreisen wollten, ist in Erfüllung gegangen. Kein Buch der Weltliteratur mit Ausnahme der Bibel und vielleicht Thomas' a Kempis «Nachfolge Christi» ist so oft gedruckt, verlegt und verkauft worden wie die Werke William Shakespeares.

Kleinere Mitteilungen.

Two Notes on «Much Adoe».

1. The Crux of 'Much Adoe': Brother Anthonie of the 'Wagling head'.

The *crux* in this play is so simple that there is room for wonder, I think, that so much ink has been wasted upon it. Yet I have found no sufficient explanation, as it seemed to me, of the passage (V. i. 18—19, citation here of line numbers as in my edition called the 'First Folio Edition') save that which I am about to offer. As for the various changes which have been proposed, Capell's 'Bid' instead of ***And,*** usurping in the modernized Shakespeare the original word of both the Folio and the Quarto, is the best of them.

And yet, as Furness truly says, 'there is a smack of comicality about bidding 'sorrow wag' which is ineffaceable; it would be hardly worse had Leonato bid 'sorrow toddle'!' But the change is worse than funny, it is useless, and obscures the legitimate and better fun of the original text. And this is clear enough if we remember Ursula's perfect characterization of Brother Anthonie by the 'wagling' of his head, that none other than he could do 'so ill well', and that betrayed 'the very man' (II. i. 109—113) despite his mask? Brother Antonie of the 'dry hand up and down' has, it is clear, been offering an intolerable deal of 'counsaile' to poor brother Leonato, when this opening scene of Act V. begins. We only catch the last dribble of it, but it is a sample drop, letting us guess the remorseless drip before. Leonato can now bear it no minute longer. He begs him 'cease' his *counsaile.* He bursts out like another Job against Job's comforters, all three of them condensed in this exasperating wiseacre who will not let him give his sorrow the rein. And in this crucial line or two does he not again show us 'the *very man*'. Brother Anthonie, who smiles his cool, observant, fixed

and criticizing smile, who strokes his beard, and sorrows, wags his irritating, 'wagling' head over this sad case, and hems and haws for preface to the next wise 'counsaile' he is meditating, *when he should,* that is, ought to, *grone?* The 'ineffaceable comicality' of wagge could apply 'so ill well' no otherwise. *Sorrowe* is, then, not a noun but a verb.

In the line (21) following, Leonato has his fling at *Candle-wasters.* Why, but because he has been sitting up all night burning candles in company with this boon companion of the wagling head, whose wise 'counsaile' has been making his grief feel dizzy-drunk the while he has been patching it up *with proverbs?* He, Leonato, is now talking *at* Brother Anthonie in the third person. Surely he means no one else. And the gist of his whole speech seems to be this: when one whose woe matches his and racks him as unbearably, *straine for straine,* can give *counsaile,* thus, — as his brother has given it, all night, — then of him he will submit to *gather patience.* But there is no such man. If he, Anthonie, felt with Leonato, he could not *speake patience,* nor bid him restrain his grief. He would only agonize, and let him alone to agonize his fill. Shakespeare concludes this perfect argument against all comforters so clearly as to make this note seem superfluous, were it not that the comment on *candle-wasters* is almost as blind, as a matter of fact, as on *wagge.* For Leonato finishes by stopping Anthonie's next speech in the bud with (l. 37): *I pray thee peace. I will be flesh and bloud.*

Having anatomized the worthlessness of the Philosophy of Brother Anthonie as a Job's comforter, Shakespeare completes the picture of human character by a stroke of vivisection, as it were, upon Anthonie himself. He reveals him in the following interview with those who have wronged Hero, as one suddenly cut to the quick; and when he is roused from his philosophy, at last, to challenge the Prince and Claudio, and call them — *Boyes, apes, braggarts, Jackes, Milke-sops* (see ll. 90—113), the impetuous Leonato is the one to stand and stare and cry caution.

Brother Anthonie is redeemed to human nature and our sympathy by this outburst, and perhaps none the less so that his wise-old-man's sudden passion is amusing, too.

2. Shakespeare's Use of the Prayer-Book in 'Much Adoe'.

Another usurpation of the folio, which, in this case, has the authority of the Quarto, is *the substitution* of 'Heavily, heavily' for

Heavenly, heavenly (V. iii, 22). That this substitution spoils the beauty of the contrast intended is clear to my mind merely as a question of poetic significance. When the source of Shakespeare's imagery is traced, as I think it may be, to the words of the Scripture pronounced in the service for the Burial of the Dead in the English Book of Common Prayer, will any one desire to have the spiritual beauty of the allusion obscured any longer by the palpable blunder of the Quarto?

The little memorial service over Hero's dead body, as her destined Bridegroom supposes, is the reverence he offers to the woman he loved. It is devised with Shakespeare's inimitable light compactness of touch to put simply and tersely an episode of deeper loveliness than appears to a superficial reader. It consists of two short parts: an epitaph to be chanted; a hymn to be sung. There is a contrast drawn in the epitaph between shame and fame; and in the hymn a contrast to balance the first between heavy woe and heavenly rejoicing. The victory of fame over shame in the more prosaic first part leads in the second more poetic part to the heavenly retrieval of earthly sorrow as the climax.

Thus, the Hymn or Song is made to lift the contrast expressed in the Epitaph to a lyric pitch, which while it echoes the contrast far out-soars it. The contrast presented in the Epitaph is of bodily death and *wrongs* by *slanderous tongues* exalted into a life of *glorious fame* through death. The shame becomes fame — a spiritual victory. In the Song the contrast presented is of sorrow that must repeatedly groan *Heavily, heavily,* over the bodily death, and of the cessation from sorrow when *graves yawne* and the dead being raised, Death shall *be uttered Heavenly, heavenly.*

The idea of the song is based upon Corinthians. XV, as given in the Ritual for Burial in England: When 'this corruptible shall put on incorruption' and 'this mortal put on immortality', then 'shall be brought to pass the saying that is written, Death is swallowed up in Victory', or, as Shakespeare's Song puts it, then Death shall *be uttered Heavenly, heavenly.* The meaning of *uttered* is the simple usual sense of *uttered,* that is, 'said', suiting 'the *saying* that is written'. Epitaph and Song have sprung in Shakespeare's mouth, from the contrast between 'the glory of the terrestrial and the glory of the celestial', the body 'sown in dishonour' but 'raised in glory', 'sown in weakness' but 'raised in power'. The *uttered Heavenly* is *the final* blossoming of this contrast and the proof that the burial

service of the Church is Shakespeare's 'Source' for this poem. It gathers up in the one final line these words: 'As is the earthy such are they that are earthy, and as is the heavenly such are they also that are heavenly, and as we have borne the images of the earthy, we shall also bear the image of the heavenly'.

This pertinence of the contrast between the *sigh and grone Heavily, heavily* and the ultimate uttered *Heavenly, heavenly,* certifies to the surpassing beauty of the Folio word, now dropped from all the modernized texts, in favor of the repeated *Heavily, heavily* of the Quarto, a most earthy downfall just when the image should change and rise and soar. We owe the substitution to Theobald, in the first place, and the editors following him generally accepted it, until Harness recurred to the Folio. Knight, White in his first edition, and Staunton also preferred it. But we owe the relapse to the pointless repetition of the preceding line, *Heavily, heavily* to all the editors since.

Charlotte Porter.

Two Notes on «Hamlet» I, 1. and «Merchant» V, 2.

I.

A Shakespearian passage which has led to much difference of opinion is Horatio's description of the Ghost:

> Such was the very armour he had on
> When he the ambitious Norway combated;
> So frown'd he once, when, in an angry parle,
> He smote *the sledded Polacks* on the ice. *Hamlet*, I, 1, 60.

Malone's successful emendation 'Polacks' for the 'Pollax' of six of the Quartos and two of the Folios is objected to by Tschischwitz, among others, on the ground that 'it would he monstrous to suppose that the whole army could travel in sleighs'; but Fynes Moryson's description of the fighting dress of the Polish soldiers at the time (not previously noticed in connection with the Hamlet passage), seems a strong confirmation of the Dublin editor's emendation, besides supplying a very simple explanation of the difficulties with which the word 'sledded' is assumed to he surrounded.

> The Polonians carry for Armes a Turkish cemeter, and weare shooes of leather and also of wood, both painted and both shodde under the heele and toes with pieces of Iron, making great noise as they goe.
>
> *Itinerary*, 1st ed. 1617. Pt. iii. Bk. IV. c. 1. 170. 1.

II.

Sit, Jessica: Look how the floor of heaven
Is thick inlaid with patines of bright gold;
There's not the smallest orb which thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubins;
Such harmony is in immortal souls;
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in, we cannot hear it.

***Merchant of Venice*, V. 1, 58.**

These lines, judging by the voluminous notes with which they are accompanied in the New Variorum edition, have caused considerable perplexity to commentators. Many passages from contemporary writers are quoted in support of the explanations suggested, but no one seems to have mentioned a portion of Thomas Nash's *Unfortunate Traveller* which goes far towards solving any difficulties presented by Shakspere's text. Describing the luxuriously furnished palace of a certain wealthy Italian, Nash uses the following words: 'I saw a summer banketting house belonging to a merchant, that was the mervaile of the world . . . . within there was a heaven and earth comprehended both under one roofe; the heaven was a cleere overhanging vault of christall, wherein the Sunne and Moone and each visible Starre had his true similitude, shine, scituation, and motion, and, by what enwrapped arte I cannot conceive, these spheares in their proper orbes observed their circular wheelinges and turnings, making a certaine kinde of soft angelical murmuring musicke in their often windings and going about; which musick the philosophers say in the true heaven, by reason of the grosenes of our senses, we are not capable of.' (R. B. McKerrow's ed. vol. ii, 282.)

According to the best authorities the earliest *possible* date of the *Merchant of Venice* was 1594, and we know that Nash's work was registered in 1593 and printed in 1594. It would accordingly seem not improbable that Shakspere took the subject matter of his lines directly from his contemporary's book.

Sir Edward Sullivan.

Zu «Hamlet» II, 2, 321.

Der verstorbene Direktor des Askanischen Gymnasiums, Professor Dr. Woldemar Ribbeck, machte mich einmal auf die Übereinstimmung von *man delights not me; no, nor woman neither,* mit Horaz, Carm. IV, 1 v. 29 aufmerksam:

Me nec femina nec puer,
Jam nec spes animi credula mutui,
Nec certare *juvat* mero,
Nec vincire novis tempora floribus.

An eine anzügliche Reminiszenz darf um so eher gedacht werden, als Hamlet fortfährt: though by your *smiling* you seem to say so, und Rosenkranz hierauf antwortet: My lord, there was no *such stuff* in my thoughts.

Berlin. W. Mangold.

Rosenkranz und Güldenstern.

Im noch ungedruckten zweiten Bande der hinterlassenen «Lebenserinnerungen» («Ursache und Wirkungen») von Julius Grosse, deren Manuskript die Witwe des Dichters mir zur Durchsicht übergeben hat, findet sich u. a. eine Aufzeichnung, die für die Shakespeare-Forschung nicht gänzlich wertlos sein dürfte. Dort heißt es in Buch II:

«Opel, mein alter Studiengenosse aus den unvergeßlichen Jahren in Halle, erwähnte eines Tages, daß in den alten Matrikellisten und Akten der früheren Universität Wittenberg, die nun in Halle lagen, sich unter den Einzeichnungen der Studenten des 16. Jahrhunderts auch die Namen Rosenkranz und Güldenstern fänden, dieselben, welche Hamlet als seine Kommilitonen in Wittenberg bezeichnet».

«Das ist ja ein kapitaler Fund», rief ich, «warum verschweigst Du ihn?»

«Wie so denn?»

«Mein Gott, das wäre ja eine Art von Beweis für die Aufhellung der sieben dunkeln Jahre in Shakespeare's Leben. Man könnte den Schluß ziehen, daß er mit einer Truppe englischer Schauspieler auch in Deutschland, auch in Wittenberg gewesen, und diese Tatsache seines Verkehrs mit dänischen Studenten in seinem «Hamlet» benutzt habe. Ich meine, die Beweiskraft dieser Entdeckung ist stärker, als alles, was gegen die Bacon-Frage vorgebracht wurde. Rede doch einmal mit Elze darüber».

Opel in seiner Schwerfälligkeit oder Menschenscheu wich meinem Rate aus. Dies hielt mich aber nicht ab, beim nächsten Shakespearetag Professor Elze, der mir längst persönlich bekannt war, selbst zu sprechen und ihm Mitteilung zu machen.

Die Antwort des namhaften Gelehrten war nun etwa von Staunen oder Überraschung diktiert? Keine Spur.

«Ah bah», sagte er geringschätzig, «das ist gar nichts. Die Namen Rosenkranz und Güldenstern sind in Dänemark und Schweden so häufig und banal, wie bei uns Müller und Schulze».

Auf solche Süffisance war freilich nichts mehr zu sagen».

Auch im Buch VII kommt Grosse nochmals flüchtig auf das Thema zu sprechen mit den Worten:

«Thümmel kam damals (Februar 1885) mit einer Art von literarischem Heißhunger auf die Entdeckung Opels zurück hinsichtlich der Namen Rosenkranz und Güldenstern in den alten Matrikellisten der aufgehobenen Universität Wittenberg — eine Konjektur, die Elze so schnöde zurückgewiesen hatte, und versprach, im nächsten Shakespeare-Jahrbuch diesem wichtigen Indizienbeweis für Shakespeare's Anwesenheit in Deutschland näher zu treten. Nun war er dahingestorben, ohne seine Absicht ausgeführt zu haben.»

München. August Fresenius.

Shakespeare auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts.

In Ifflands unter dem Titel «Meine theatralische Laufbahn» als erster Band seiner dramatischen Werke (Leipzig, Göschen, 1798) erschienenen Autobiographie kommt der Verfasser dreimal auch auf Shakespeare zu reden. Es dürfte nicht unangebracht sein, diese für die damalige Zeit charakteristischen Stellen der Vergessenheit zu entreißen.

Die erste Stelle (S. 84/85) lautet:

Eckhof fürchtete die Folgen der Shakespeare'schen Stücke auf deutschen Bühnen. Er sagte mir einst: «Das ist nicht, weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, die darin aufgestellt sind; sondern weil diese Stücke unser Publikum an die starke Kost verwöhnen, und unsere Schauspieler gänzlich verderben würden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu tun, als daß er sie sage. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles. Er wird sich alles erlauben, und ganz vernachlässigen.» So sagte er, und leider hat er nicht sehr unrecht gehabt. Wie oft ist Geschrei für starken Ausdruck, Grobheit für Kraft, Roheit für Natur, und Übertretung all und jeden Wohlstandes für Eigenheit gebraucht worden! . . . (S. 86/87): Ich hoffe nicht, daß man mir die Albernheit zutrauen werde, es hätten keine Stücke von Shakespeare gegeben werden sollen. Aber daß sie eine lange Zeit ausschließlich gegeben worden sind, daß man nichts als Stücke in diesem Zuschnitt, und endlich Ritterstücke gegeben hat, dadurch sind Publikum und Schauspieler entwöhnt, jenen Menschen- und Seelenzustand darstellen zu sehen, der doch wahrlich Herz und Verstand sehr interessiert, wenn er auch nicht stets in Sturm und Drang an den äußersten Enden schwebt. Hat bei der verstärkten Manier irgend eine Vorstellungsart gewonnen, so ist es, sollt' ich meinen, das Fach der hochkomischen Charakterrollen. Die Darstellungen in denselben werden seitdem von manchen nicht, wie sonst, in einer Manier, sondern vielmehr mit ganz eigener Individualität und Wahrheit gegeben.

Die zweite Stelle (S. 131—134) bespricht die erste Aufführung des «Julius Caesar»:

Das Jahr 1785 zeichnete sich noch durch zwei merkwürdige Vorstellungen aus. «Julius Caesar», nach Shakespeare, vom Freiherrn von Dalberg bearbeitet, wurde im April desselben Jahres mit beträchtlichem Aufwand auf die Bühne ge-

bracht. Das Kapitolium wurde nach einem getreuen Abriß dargestellt. Die Szene, wo Caesar im sitzenden Senat ermordet wird, bestand aus zwei Reihen abgesonderter Sitze hintereinander, welche in einem großen Halbzirkel drei Teile der Bühne einnahmen, die zweite Reihe höher als die erste. Ein solcher Sitz war die genaue Abbildung der Sella curulis im alten Rom. Hinter dieser doppelten Reihe waren in den Kolonnaden der Kulissen Galerien für zahlreiche Statisten, welche das Volk auf den Tribünen vorstellten. Die Szene, wo Caesar an der Bildsäule des Pompejus sterbend niedersank, die nicht unterrichteten Senatoren von ihren Sitzen aufstürmten, die unterrichteten die gährende Masse zum Stehen und Anhören bewegen wollten, das Volk auf den Tribünen mit Geschrei herabstürzte, seine Sitze zerbrach, teils nach dem gemordeten Caesar hinstarrte — teils wütend, oder mit Klagegeschrei davonrannte — wurde mit großer Energie und Präzision gegeben. Ebenso und ganz vortrefflich die, wo Caesars Leichnam vom Kapitol herab gebracht wird, wo erst Brutus, hernach Antonius, das Volk pro rostris anreden. Die stufenweise Wirkung jener hinreißenden Reden auf das Volk — sein Anteil — seine Rührung — die Wut, womit es den geliebten Leichnam aufrafft — mit ihm davon stürmt und Krieg und Tod dem Triumvirat schwört — wurde noch genauer und fast vollendeter dargestellt. Anziehend war die Szene zwischen Brutus und Cassius im vierten Akte. Aber vollkommen war der schauerliche Auftritt, wo Caesars Schatten dem Brutus nachts im Zelte erscheint. Kaum waren die letzten Töne von der Laute des Sklaven verschollen — kaum war Brutus neben dem blauen Flämmchen der Nachtlampe auf sein Lager hingestreckt — so quoll aus einer Ecke des Zeltes eine Rauchwolke hervor, und in dieser wankte Caesars Schatten heran. Feierliche Todesstille ehrte stets diesen furchtbaren Augenblick.

Zum Schlachtfelde im fünften Akte stellte das ganze Theater ein Tal mit wild und schrecklich durcheinander geworfenen Felsenmassen vor. Seine Tiefe, von Pechpfannen beleuchtet, ging hinten bergabwärts. Man hatte dazu das Magazin des Theaters benutzt. Da herauf kamen die zerstreuten Heerhaufen, die Flüchtenden, der sterbende Cassius, Brutus auf seiner Flucht, und endlich im Siegesgeschrei das Römische Heer. «Julius Caesar» war die Lieblingsvorstellung des eben anwesenden Churfürsten: er sah dieses Schauspiel dreimal.

Befremdlich ist es, daß Iffland mit keiner Silbe die — infolge der mangelhaften Darstellung leider verunglückte — Aufführung des gleichfalls von Dalberg bearbeiteten «Timon von Athen» erwähnt. Auch sonst noch lassen die Iffland'schen Aufzeichnungen bisweilen die nötige Objektivität vermissen. So fertigt er z. B. die sensationelle erste Aufführung der «Räuber», wohl die denkwürdigste der Mannheimer Bühne und eine der berühmtesten der Theatergeschichte aller Zeiten und Völker, mit 19 Zeilen ab (S. 119/120), während er dem von ihm zur Vermählung des Pfalzgrafen Maximilian mit der Prinzessin Auguste von Darmstadt geschriebenen und am 20. November 1785 aufgeführten Festspiel volle 12 Seiten widmet (S. 144—155).

An der dritten Stelle (S. 187/188) geschieht des «König Lear» Erwähnung:

Der Churfürst hatte das Mannheimer Theater in drei Jahren nicht gesehen.[1]) Er war mit dessen Fortschritten so sehr zufrieden, daß er seinen jährlichen, ohnehin beträchtlichen Beitrag zu dessen sicherer Erhaltung mit einigen tausend Gulden jährlich erhöhte.

Er verlangte die Vorstellung des «Königs Lear», sagte aber dem Herrn von Dalberg vorher: «Er möge ja bewirken, daß in dem ersten Akte die Szene hinzu gesetzt werde, wo Lear das Reich unter seine Töchter verteilt. Er sei gewiß, daß diese Szene nicht bloß erzählt, sondern lebendig dargestellt, das Interesse für den «König Lear» noch weit mehr erhöhen müsse. Er habe sie bisher bei jeder Vorstellung ungern vermißt.» Er sandte zu dem Ende den Teil des Shakespeare, worin Lear enthalten ist, in der englischen Ausgabe aus seiner Bibliothek an Herrn von Dalberg. Der Churfürst liest nämlich diesen Autor in der Ursprache.

München. August Fresenius.

Über Shakespeares Grabdenkmal in Stratford

enthalten Tiecks Novellen 5, 120f. («Der Mondsüchtige», 1832) folgende interessante Angaben:

Die Kirche in Stratford ist schöner, als ich sie mir vorgestellt hatte. . . Die Büste des Dichters ist so vortrefflich in ihrer Art, so sprechend ähnlich, das fühlt man, daß ein guter Bildhauer nach dieser eine musterhafte, für alle Zeiten geltende, machen könnte. Ich nenne jene alte, aus gemeinem Stein geformte, sprechend ähnlich, weil das Gesicht so gar nicht idealisirt ist, wie wir es nennen, wenn alles Leben und die Persönlichkeit, und was wir am Menschen lieben, so ganz und völlig mit den bedeutsamen Lineamenten weggewischt ist. Die Büste Shakspeares war ehemals gefärbt, mit braunen Augen und dünnem braunen Haar, das Wamms mit Gold verbrämt. Ein solches Denkmal, bescheiden der Architektur angefügt, ist um so sprechender und bedeutsamer, je näher es in Gestalt und allen Zufälligkeiten dem Mitbürger kommt, den die Stadt durch ein solches Standbild ehren will. Der Sinn unserer Vorfahren zeigte in solchen getreuen Darstellungen, die die Liebe zum Andenken hinstellte, mehr Verstand und Sinn, als das jetzt lebende Geschlecht gemeiniglich, aus mißverstandener Kunstliebe, anerkennen will. Ich bin oft gern vor diesen Bildnissen in so manchen Kirchen verweilt und freute mich unendlich auf das Denkmal dieses größten Dichters der neuen Zeit. Aber wie war ich überrascht, als ich die Büste von oben bis unten weiß angestrichen fand. Einer der nüchternsten Editoren der unsterblichen Werke, Malone, der so viele schöne Stellen durch seine Erklärungen überstrichen und überweißet, aber nicht gelichtet hat, ließ sich bei einer Durchreise die Ausgabe nicht verdrießen, die zierliche Farbe, das Individuelle zu zerstören, um das Bildniß, das, nach der Meinung anmaßlicher Kenner, mißrathen ist, durch ein unschuldiges Weiß der Kunst doch einigermaßen näher zu bringen. Wie gesagt, die Arbeit ist löblich und der große Mann tritt uns in diesem Kopf vertraut und freundlich nahe.

Berlin. Erich Schmidt.

---

[1]) Der Churfürst war inzwischen mit dem gesamten Hofstaat nach München übergesiedelt.

Shakespeare und Froissart.

Wie bekannt ist, wird Froissart in *1 Henry VI*, Akt I, ii, 29ff. als Autorität zitiert:

> ***Alençon***: Froissart, a countryman of ours, records,
> England all Olivers and Rowlands bred
> During the time Edward the Third did reign.
> More truly now may this be verified;
> For none but Samsons and Goliases
> It sendeth forth to skirmish.

In dem sehr ausführlichen Namen- und Sachverzeichnis zu der fünfundzwanzigbändigen Ausgabe der Werke Froissarts, von Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1867—77, herausgegeben, sucht man vergebens nach einem Hinweis auf eine Stelle, wo der französische Chronist gesagt habe, daß England Olivere und Rolande erzeugt habe. Vielleicht dürfte diese Behauptung allgemein aufzufassen sein in dem Sinne, daß die Engländer unter Edward III. große Heldentaten vollbracht hätten, was in der Chronik Froissarts ja oft genug bezeugt wird. Außerdem ist aber auch auf folgende Stelle in Froissart, Vol. V, 290 (cf. 514), besonders aufmerksam zu machen, die sich auf einen Kampf bezieht, der im Jahre 1351 in der Bretagne zwischen 60 Kriegsleuten stattfand:

> ains se maintinrent moult vassaument d'une part et d'autre, ossi bien que tout fuissent Rollans et Oliviers.

Weder Holinshed noch Grafton noch Fabyan berichtet von diesem *combat des Trente*. Auch werden Kämpfer meines Wissens nirgends in diesen Chroniken mit «Olivers and Rolands» verglichen. Es scheint mir also recht wahrscheinlich, daß der Verfasser der oben zitierten Stelle in «Heinrich VI.» seinen Froissart selbst gelesen hatte, und zwar im Original, denn der englische Übersetzer, Lord Berners (1523—25, s. Tudor Translations. 27—32), übergeht jene interessante Episode.

Greifswald. H. Anders.

Eine spanische Parallele zu «Love's Labour's Lost».

Eine solche erblicke ich in der *La auentura de los cuydados en los descuydos de amor* betitelten Erzählung, die dem spanischen Ritterroman *Libro segvndo de la quarta parte de la Chronica del*

Principe Don Florisel de Niquea por Feliciano de Silua (Salamanca 1551) einverleibt.[1])

Der Inhalt der Erzählung ist kurz folgender:

Die Kaiserin Archisidea liebt den Prinzen Rogel, der auch sie bevorzugt, aber seine zweite Liebe, die Herzogin Sinestasia, als Notanker nicht fahren lassen will. Die Herzogin macht nun einen Versuch, den jungen Prinzen ganz für sich zu gewinnen (fol. 9), und wird dabei von ihrem Vater, dem Zauberer Galistenis, Herzog der Insel Yritea, kräftig unterstützt, welcher ihr durch seine Künste einen Wunderpalast zehn Stunden vor Konstantinopel erstehen läßt. Als anläßlich eines Hochzeitsfestes viele Prinzen und Prinzessinnen in die Stadt gekommen sind, gehen sie den Zauberpalast zu besehen, können aber wegen der großen Hitze nicht herankommen. Bald darauf (fol. 15) erscheint viel Wild in der Umgegend, und als all die vornehmen Herren und Damen auf die Jagd herausreiten, entsteht ein Sturm, der die Damen in den Palast verschlägt, während die Herren biwakieren müssen. Die Prinzessinnen werden von Sinestasia als der Herrin des Palastes auf das gastlichste bewirtet, müssen aber als Gefangene dort bleiben, da plötzlich der Palast von einer Ringmauer umschlossen wird (fol. 16). Bald sieht man auch eine zweite Ringmauer (fol. 17) um den Palast entstehen. Auf dieser äußeren Ringmauer findet sich eine feierliche Bekanntmachung, daß die Prinzessinnen von Zeit zu Zeit in den Raum zwischen den zwei Mauern herausreiten werden, wo auch Herren willkommen sein werden — diese als Ritter durch die niedergeschlagenen Visiere, die Damen durch ihre Masken unkenntlich gemacht. In den von der ersten Mauer eingeschlossenen Raum werden Herren nicht zugelassen, und die Damen dürfen die zweite Ringmauer nicht überschreiten. In dem Zwischenraum spielen sich nun allerhand Abenteuer ab, von denen hier einige skizziert seien.

[Kap. 12.] Prinz Florisel reitet aus, um die Königin Sidonia zu suchen, die eine der grün gekleideten Damen ist, findet aber eine rot gekleidete Dame, mit der er sich gemütlich unterhält, bis sie durch eine grün gekleidete Dame überrascht werden, die nach einer spitzen Bemerkung davonreitet. Der Prinz jagt ihr nach; und in der darauf folgenden Unterhaltung zeigt sie sich sehr eifersüchtig wegen seiner Liebe zu Arlanda, so daß der Prinz sie für Sidonia hält und ihr versichert, daß ihm Arlanda gänzlich gleichgültig sei. Da legt die Dame ihre Maske ab und verschwindet hinter der Mauer. Der Prinz steht ganz betroffen da: es war die Arlanda selbst.

[Kap. 13.] Prinz Rogel reitet auf Abenteuer aus und findet eine grün gekleidete Dame von sechs Rittern umzingelt. Er befreit sie und bittet sie, sich zu erkennen zu geben. Sie nimmt ihre Maske ab, und Rogel wird von ihrer Schönheit so betroffen, daß er den Hals seines Rosses umklammern muß, um nicht herunterzufallen. Da die Dame ihn nun fragt, ob er vielleicht verwundet sei, hat er Gelegenheit, ihr zu erklären, an welcher Wunde er leide. Er weiß aber nicht, daß es Sinestasia ist, und sie nicht, daß sie den Prinzen Rogel vor sich hat.

[Kap. 16.] Ein Ritter raubt einem andern seine grüne Helmfeder, was zu Verwechslungen und blutigen Zweikämpfen führt.

[1]) Der seltene Salamancaer Druck liegt auf der Königlichen Landesbibliothek zu Stuttgart, wurde mir aber gütigst hierher nach Worcester zur Benutzung gesandt, wofür ich zu größtem Danke verpflichtet bin.

Da der Rat der Kaiserin Archisidea[1]) in ihre Heirat mit Rogel nicht einwilligt, so bleibt dem Prinzen nichts übrig, als sie zu entführen (fol. 121). Der Vater ihrer Nebenbuhlerin, der Zauberer Galistenis, jagt ihnen in einem feurigen Wagen nach, wird aber von mächtigereren Zauberern zurückgeschlagen und nimmt seine Zuflucht in dem Palaste seiner Tochter.

So ist denn der großartige Versuch, den Prinzen mit Zaubermitteln für seine Tochter zu gewinnen, fehlgeschlagen: alles war verlorene Liebesmüh'.

Aber Galistenis gießt seiner enttäuschten Tochter eine Zauberessenz (fol. 124) auf den Kopf, so daß sie die ganze Vergangenheit samt dem jungen Prinzen vergißt. Schließlich heiratet sie den König von Susiana, während Rogel die Kaiserin Archisidea heimführt.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß in dem spanischen Roman (fol. 129) die Zauberer zur Unterhaltung der Prinzen die Gestalten berühmter Männer und Frauen des Altertums wie Hektor, Achilles, Helena und Polyxena leibhaftig heraufbeschwören, womit die zweite Szene des fünften Aktes von Shakespeares «Love's Labour's Lost» zu vergleichen wäre.

Worcester. Mass. Joseph de Perott.

Shakespeare und die «Reali di Francia».

Shakespeare scheint in seinem «Cymbeline» das italienische Buch stark benutzt zu haben, wie aus den folgenden Beispielen nach der Venediger Ausgabe von 1821 sich leicht ergibt. Die Königin Brandoria macht einen Versuch ihren Sohn Buovo zu vergiften (IV, 6); der Schlaftrunk (I, 64; II, 10; IV. 18, 22, 26): *una croce di sangue* als Merkmal der Könige von Frankreich (II, 1; IV, 24. 43; VI, 17); ein unbekannter Krieger erscheint zur rechten Zeit in der Schlacht (I. 31, 35, 36, 39); der junge Guidone schneidet Arminios Kopf ab und wird für diese Tat von seinem Vater Bovetto gerügt (III, 22); die Prophezeiung über den Löwenjungen (VI, 64); die Beerdigung des Leichnams des von seinem Bruder Karl enthaupteten Oderigi (VI, 47); Pulicane erbeutet einen Hirsch und bratet ihn (IV. 35); Pipino fordert den Tribut und wird gefangen genommen (IV, 49, 51); Karl gibt seiner Schwester Bertha einen Fußtritt (VI. 49); ein Mädchen als Page gekleidet (III, 6); die Prinzessin Galeana als Mann gekleidet (VI. 37, 42); Rizieri rettet den König Filotero aus Feindeshand (I, 63).

[1]) Wegen des Namens vgl. Ayrer's Sidea. Ähnliche Bildungen, wie z. B. Archidiana, Archirosa, sind sehr häufig in den Ritterromanen.

Bei vielen von diesen Stellen hat Shakespeare außer oder anstatt der «Reali di Francia» eine andere Quelle benutzt, ich meine *Lodovico Dolce. Le prime imprese del Conte Orlando, Vinegia 1572*, wie ich in den «Philologiae Novitates» Bd. 3, S. 6f. gezeigt habe.

Die «Reali di Francia» sind auch die Hauptquelle von *Antonio de Eslava, Noches de Invierno, Pamplona 1609.* Die Stellen, wo ein Gefangener mit Hilfe der in ihn verliebten Königs- oder Gefängniswärterstochter entwischt (II, 15, 37; III, 7, 19), sind möglicherweise von den Verfassern von «Two Noble Kinsmen» benutzt worden.

Worcester, Mass. Joseph de Perott.

Über die Quelle von Henry Pettowe's «Hero and Leander».

Das Gedicht selbst liegt auf der Bodleian Library und ist mir unzugänglich, aber schon die Auszüge davon in Dyces Ausgabe von Marlowe (London 1870) genügen, um eine Erzählung im «Ritterspiegel» («Le Chevalier du Soleil» vol. VIII, Chap. II) als die Quelle der Fabel des Gedichtes erkennen zu lassen. Die Erzählung besteht wesentlich in folgendem.

Der König von Samogitien hat eine schöne Tochter namens Celibella, um die sich zwei Brüder, Dositeo und Rosauer, Söhne des Königs von Podolien, bemühen. Die Prinzessin gibt dem Jüngeren den Vorzug, während ihre Cousine Felina sich in den Älteren verliebt. Da jedoch Felina die Hoffnung, den Prinzen Dositeo für sich zu gewinnen, verliert, so kommt sie auf einen Einfall, der traurige Folgen hat. Als Celibella verkleidet gibt sie Dositeo ein Stelldichein: die beiden werden von Rosauer überrascht, da er Celibella vor sich zu haben glaubt, so kommt es zu einem Zweikampfe und die beiden Brüder büßen dabei ihr Leben ein. Felina tötet sich aus Verzweiflung. Als Furiandro — ein Bruder der Prinzen — die traurige Geschichte erfährt, stürmt er ungestüm in den Palast, beschuldigt Celibella des Mordes und erklärt sich bereit, seine Anklage gegen einen von ihr binnen vier Monaten zu erwählenden Vorkämpfer aufrecht zu erhalten, sonst soll sie nach den Gesetzen des Landes zum Scheiterhaufen verurteilt werden. Der Prinz Polifebo de Tinacria erscheint nun im entscheidenden Augenblick als Vorkämpfer und besiegt Furiandro, der seine Anklage zurücknimmt und die Geschichte endet glücklich mit der Heirat von Furiandro und Celibella.

die bald nach dem Tode des Königs von Podolien seinen Thron erben. Daß die Heldinnen von «Hero und Leander» und «Viel Lärm um Nichts» denselben Namen tragen ist auffallend.

Anspielungen auf den «Ritterspiegel» besprochen bei Greene, ed. Dyce p. 619; Francis Meres «Palladis Tamia» (English Garner I, 22); in Lingua (Dodsley IX, 365) und Burton's «Anatomy of Melancholy» (Oxford 1633, p. 278).

Außer dem «Ritterspiegel» hat aber Henry Petowe wohl auch das Kapitel 75 und die folgenden in der italienischen Ausgabe des «Palmerin de Oliva» benutzt.

Worcester, Mass. Joseph de Perott.

«The Murder of John Brewen.»

I see from a remark of Keller's in the Jahrbuch for 1907 (p. 241) that there still exists some misapprehension as to the authorship of this pamphlet. Perhaps you will allow me a few lines in which to state the actual facts of the case.

In his edition of Kyd (Oxford 1901, p. lxv), Boas stated that the unique copy of the pamphlet, now in the library of Lambeth Palace, bore the name of Thomas Kyd written in a contemporary hand both on the title-page and at the end. The title page he reproduced in facsimile (p. 285), and he printed the name at the end as «THO. KYDD.» (p. 293). Now, as I pointed out in the Modern Language Quarterly for Dec. 1901 (vol. iv, p. 188), and as Perrett pointed out in the Jahrbuch for 1903 (p. 237), the name on the title page as facsimiled is obviously not Thomas Kyd at all, but «Jhō Kyde», i. e. Iohn Kid, the publisher. Neither of us, however, when writing had seen the signature at the end of the pamphlet, and could therefore only hint at a doubt on the matter. Perrett, moreover, seems to have been unaware that Collier, in his reprint of the pamphlet in the Illustrations of Early English Popular Literature, had printed the name on the title-page quite correctly, but still gave the signature of Thomas Kyd at the end. Unfortunately a disagreeable suspicion inevitably attaches to any manuscript matter which has passed through Collier's hands.

Some years ago I examined the original pamphlet at Lambeth in company with R. B. McKerrow and came to the conclusion that Collier had represented the facts in the main correctly. As, however,

I unfortunately omitted to make any notes on the spot, I was unable to pronounce definitely on the subject without further investigation. I have this day re-examined the original together with G. C. Moore Smith, and can state definitely that, while the signature on the title-page is certainly «Jhō Kyde», that at the end is unquestionably «Tho. kydde.» Thus the signature as printed by Boas is substantially though not formally correct. It may also be remarked that the signature occurs below and not above the word «Finis», as represented. The signature is in a contemporary hand, different from that of the signature on the title-page, but bearing no resemblance to that of the letter to Puckering (Boas' *Kyd,* frontispiece). I have some familiarity with the forgeries of the late J. P. Collier, and have no hesitation in pronouncing the signature ancient. The writer thereof must, however, for the present at least remain unknown.

W. W. Greg.

Jonsoniana.

Durch die Liebenswürdigkeit des Mr. Bernard Quaritch, der mir den seltenen Band auf kurze Zeit zur Einsicht sandte, ist es mir endlich möglich geworden, Allot's England's Parnassus[1]) nach Auszügen aus Jonson zu durchblättern. Beim Aufsuchen der Stellen haben mir Crawfords Zettel für seine Jonson Concordance zur Verfügung gestanden, wofür ich ihm auch hier bestens danke. Die Verweise hinter dem Text beziehen sich auf die Quartoausgaben von *Ev. Man in* und *out* in den «Materialien».

p. 9 (Art): Art has an enemy cald ignorance. EO 339.
p. 86 (Famine): Meane cates are welcome still to hungry guests. EO 290.
p. 106 (Frugality): He that will thriue, must thinke no courses vile. EO 898.
p. 169 (Life): No life is blest that is not grac't with loue. EO 2517.
p. 189 (Love): Tis folly by our wisest worldlings prou'd,
(If not to gaine by loue) to be belou'd. EO 3051.

[1]) Englands Parnassus: or The choysest Flowers of our Moderne Poets, with their Poeticall comparisons. Descriptions of Bewties, Personages, Castles, Pallaces, Mountaines, Groues, Seas, Springs, Rivers, &c. Whereunto are annexed other various discourses, both pleasaunt and profitable. [Vignette] Imprinted at London for N. L. [,] C. B. and T. H. 1600. 8° A—Kk = 510 SS. Als Vignette ist der Block gebraucht, den der Linge'sche Druck vom Jahre 1600 in Jonsons *Ev. Man out* («Materialien», Bd. 17) aufweist. Das Buch ist nur wenigen Herausgebern bekannt — Schick und Boas gebrauchten es für Kyd — da auch der Collier'sche Neudruck kaum aufzutreiben ist.

p. 200 (Marriage): Offer no loue rights, but let wiues still seeke them.
For when they come vnsought, they sildom like them. EO 1586.
p. 258 (Riches): Wealth in this age will scarcely looke on merit. EO 836.
p. 266 (Sin): Man may securely sinne, but safely neuer.

Für die Chronologie von Jonsons Werken ist dieser Vers von Wichtigkeit, da er beweist, daß die Epode «Not to know vice at all» in «The Forest» (Fol. 1616, p. 830; Giff.-Cunningh. III, p. 269 ff.), deren Schluß er bildet, vor 1600 entstanden sein muß.[1])

Dasselbe gilt von der Strophe, die wir bei Allot unter «Patience» auf S. 225 finden, und die erst in der Fol. 1640 in «The Underwood», S. 193 veröffentlicht wurde als Teil der «Ode to James Earl of Desmond», der der Herausgeber die Bemerkung «writ in Queene Elizabeths time, since lost, and recovered» mit auf den Weg gab. Die var. lect. sind nicht uninteressant.

Let *Brontes* and blacke *Steropes*
Sweat at the Forge their hammers beating
An houre[2]) will come, they must affect their ease[3]),
Though but while mettall's[4]) heating.
And after all their[5]) *Ætnean* ire,
«Gold that is perfect will out-liue the fire.
«For Fury wasteth,
«As Patience lasteth.
«No armor to the Mind: «He is shoot-fire[6])
From Iniury,
That is not hurt; not hee, that is not hit:
So Fooles we see,
Oft scape their[7]) Imputation, more through luck, then wit.[8])

Bei der relativen Zuverlässigkeit von Allot's Texten aus Jonson entbehren auch die Varianten der beiden folgenden Stücke nicht ganz des Interesses. Sie sind *Ev. Man in his Hum.* entnommen und den ihnen zu Grunde liegenden Text mag der Herausgeber bei einer Aufführung gehört haben (term'd gegen call'd in Z. 2), wenn er ihn nicht gar dem Raubdruck entnommen hat, den das SR. unterm 4. August 1600 («Materialien», Bd. 10, Einleitung) erwähnt (??).

[1]) Zum erstenmal gedruckt 1601 in R. Chester's *Love's Martyr or Rosalin's Complaint* (Hazlitt, *Handbook*, pp. 99—100).
[2]) *Pyracmon's* houre Fol.
[3]) to give them ease Fol.
[4]) the mettal's Fol.
[5]) the Fol.
[6]) shot free Fol.
[7]) an Fol.
[8]) Collier hat diese Strophe nicht identifiziert.

p. 143 (Jealousie): A new disease? I know not, new, or old;
But it may well be term'd [1]), poore mortall plaine.[2])
For like the [3]) pestilence, it doth infect
The houses of the braine: first it begins
Solely to worke vpon the phantasie,
Filling her seat with such pestiferous aire,
As soone corrupts the iudgement, and from thence
Sends like contagion to the memorie,
Still each of other taking like [4]) infection,
Which as a searching [5]) vapour spreads it selfe,
Confusedly through euery sensiue part,
Till not a thought or motion in the minde,
Be farre [6]) from the blacke poyson of suspect. EI 770.

p. 145 (Jealousie): . . . Where iealousie is bred [7]),
Hornes in the mind, are worse then hornes in [8]) the hed. EI 2987.

Die drei letzten Stücke schließlich waren unseres Wissens bisher gänzlich unbekannt:

p. 211 (Murder): Those that in blood such violent pleasure haue,
Seldome descend but bleeding to their graue.

p. 233 (Peace): Warres greatest woes and miseries increase,
Flowes from the surfets which we take in Peace.

p. 258 (Riches): Gold is a sutor, neuer tooke repulse,
It carries Palme with it (where e're it goes)
Respect, and obseruation; it vncouers
The knottie heads of the most surly Groomes,
Enforcing yron doores to yeeld it way,
Were they as strong ram'd vp as *Aetna* gates.
It bends the hams of Gossip Vigilance,
And makes her supple feete, as swift as winde.
It thawes the frostiest, and most stiffe disdaine:
Muffles the clearnesse of Election,
Straines fancie vnto foule Apostacie.
And strikes the quickest-sighted Iudgement blinde.
Then why should we dispaire? dispaire? Away:
Where Gold's the Motiue, women haue no Nay.

Löwen. W. Bang.

---

[1]) call'd Q.

[2]) poore mortals Plague Q. Der Gegensatz zu new or old in der ersten Zeile scheint in der zweiten Zeile doch ein Adjektiv zu verlangen: «ob's alt oder neu ist, weiß ich nicht, jedenfalls ist's einfach tötlich»? Wenn wirklich Ben selbst hier später geändert hat, wird es wohl sein, weil er sich an poor stieß.

[3]) a Q.

[4]) catching the Q. Still each to other giuing the infection Fol.

[5]) subtle Fol.

[6]) free Q. farre ist wohl nur Druckfehler.

[7]) fed Q.

[8]) on Q.

The Fortune Theatre, 1600.

(From the London «Tribune», Oct. 12, 1907.)

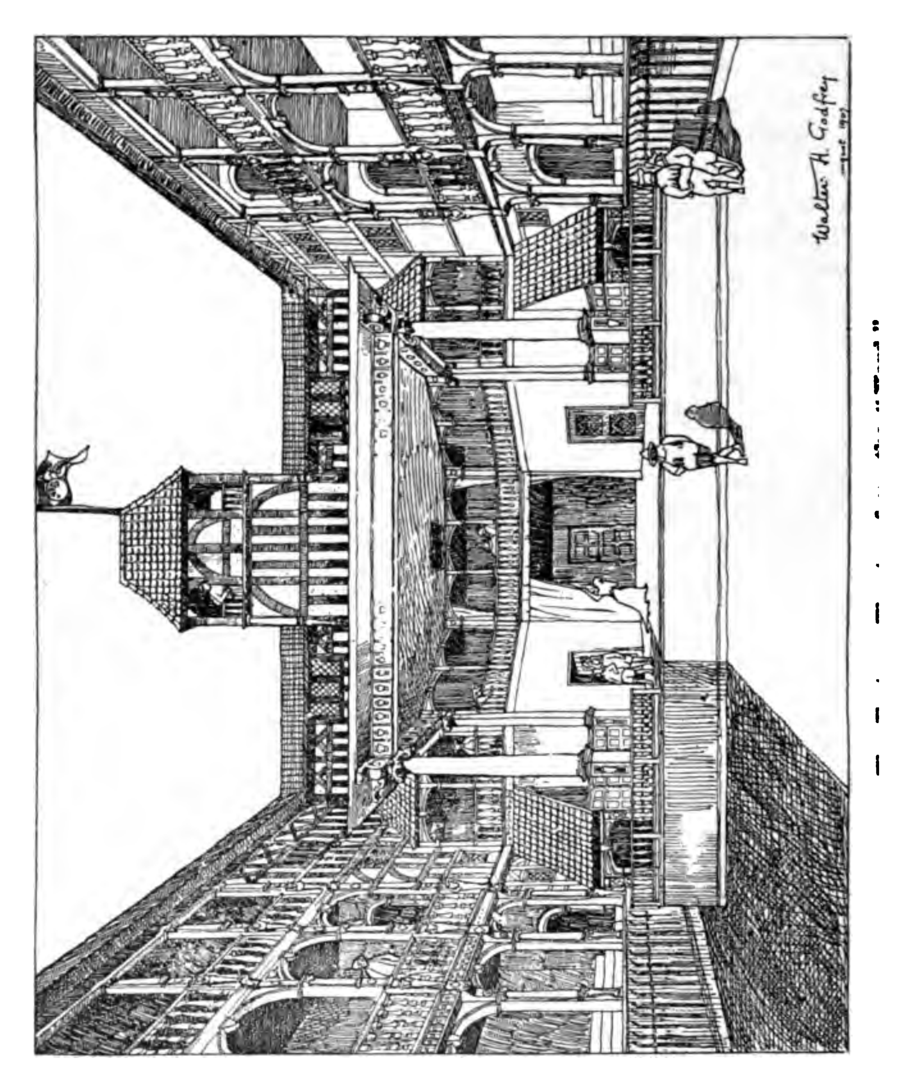
The accompanying drawings, ground-plan, and section of the Fortune Theatre in Golden-lane have been executed, at my suggestion, by Mr. Walter H. Godfrey, in accordance with the contract between Henslowe and Alleyn of the one part, and Peter Street, carpenter, of the other part, signed on Jan. 8th, 1599—1600, and preserved at Dulwich College. The larger of the two drawings is taken from such a low point of view that the projection of the stage, and the slope of the stage-roof or "shadow" do not quite clearly appear. Therefore I suggested that Mr. Godfrey should make a slight sketch from the point of view of the first gallery, in which these features would be evident at a glance. Hence the smaller drawing.

The Henslowe-Street contract is very clear and explicit up to a certain point. It gives us all the main dimensions of the building and of the stage. It fails us, as we shall see, just where it might have been most instructive; but that is no reason why we should not clearly visualize its data so far as they go. I am glad that an English architect should have been the first to undertake this task, or at any rate to publish the result. America and Germany have in many ways got far ahead of us in the study of the Elizabethan theatre. I trust that scholars in both countries will recognize in Mr. Godfrey's work a serious contribution from England.

In one respect the Fortune was not a typical building. All the other "public" or unroofed theatres seem to have been round or octagonal; but the Fortune contract sets out by specifying that "the frame of the howse is to be sett square." It then proceeds: —

«The frame . . . is to conteine fower-score foote of lawfull assize everye waie square withoute, and fiftie five foote of like assize everye waie within . . . and the saide frame to containe three stories in heighth, the first or lower storie to conteine twelve foot in heighth, the seconde storie eleaven foot, and the third or upper storie nyne foote. All which stories shall conteine twelve foote and a half in breadth througheoute besides a juttey forwardes in either of the saide twoe upper stories of tenne ynches of lawfull assize; with fower convenient divisions for gentlemens roomes [boxes], and other sufficient and convenient divisions for twoe-pennie roomes; with necessarie seates to be placed and sett as well in those roomes as througheoute all the rest of the galleries.»

So far all is pretty plain sailing: but now comes a very disappointing passage, in which it is stipulated that the building is to be provided «with suche like steares, conveyances and divisions, withoute and within, as are made and contryved in and to the late erected plaie-



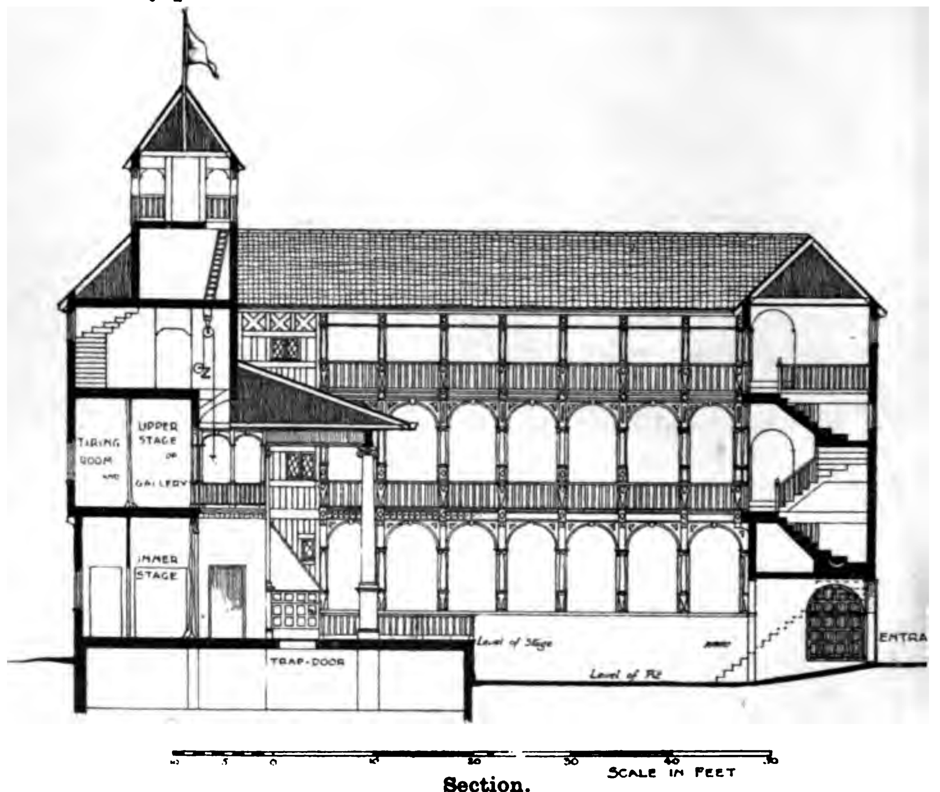
howse on the Banck called the Globe: with a stadge and tyreinge-howse to be made, erected and sett upp within the saide frame: with a shadowe or cover over the saide stadge: which stadge shall be placed and sett, as alsoe the stearecases of the said frame, in

such sorte as is prefigured in a plott thereof drawen; and which stadge shall conteine in length fortie and three foote of lawfull assize, and in breadth to extend to the middle of the yarde of the saide howse. . . . and the saide stadge to be in all other proporcions contryved and fashioned like unto the stadge of the said plaie-howse called the Globe; with convenient windowes and lights glazed to the said tyreinge-howse.» This passage seems specially contrived to tantalize us: because, in the first place, the "plott" or plan, which would have set so many questions at rest, has disappeared: in the second place. the model proposed to the builder, the Globe Theatre — Shakespeare's Globe — is the very building we want to know so much about, and know so little. If only old Henslowe had been moved to say "contrived as in the playhouse called the Globe — to wit, so-and-so and so-and-so," how we should have blessed him!

We have learnt, however, that the Fortune was a three-story square structure, of 80ft. outside measurement and 55ft. inside measurement: that the storeys were respectively 12, 11, and 9ft. in height; that the galleries were 12ft, 6in. deep, with, in each of the upper storeys. an additional "jutty forwards" of 10in.; and that the stage was 43ft. broad and 27ft. 6in. deep. These, it may be mentioned, are very much the proportions of a moderate-sized stage of to-day; only that the proscenium, cutting off some 6ft. or 7ft. on each side. reduces the visible breadth to about 30ft.

From this point onward we have to launch into conjecture: and the first question that confronts us is: What was the position of the stairs? It might seem from the expression "stairs, conveyances and divisions without and within,". that the stairs were in part actually outside the building. But they are to be "contrived" as in the Globe; and none of the representations we possess of round or octagonal theatres shows any sign of an external staircase. The two slight projections in a very late drawing of the Hope may have been designed to give room for the landings of internal staircases; but external staircases they cannot possibly have contained. On the other hand, the contract stipulates that "the frame, stadge, and stearecases" are to be "covered with tyle." so that the stairs cannot have been entirely under the roof of the "frame." as. from the De Witt drawing, they would seem to have been in the Swan Theatre. We must conclude, then, that the stairs were partly placed in some projecting structure or structures within the interior square or "yard" of the building. Mr. Godfrey was inclined, perhaps rightly, to place

two spiral staircases in the angles of the "yard" opposite the stage and nearest the main entrance. On my persuasion, however, he ultimately placed a roofed staircase in each of the six-foot ways on either side of the stage. My reason for preferring this position was that the spiral stairs in the opposite angles would block out a good deal of valuable seating-room; whereas the staircases, as Mr. Godfrey has actually placed them, block out no desirable point of view. Feeling,

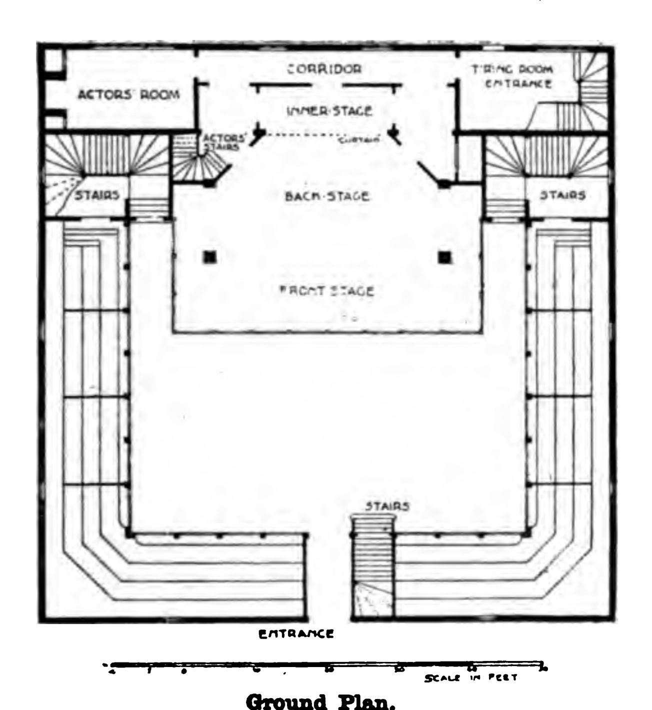


Section.

however, that it would be awkward if access to the galleries could be gained only by stairs situated at the other end of the "yard" from the main entrance, Mr. Godfrey has provided another staircase close to the doorway.

Far more important is the question of the relation of the stage to the "tiring [attiring] house" from which the actors made their entrances. And first to clear away a difficulty which may occur to a careful reader of the contract. The phrase, "a stage and tiring-*house to be* erected and set up within the said frame," might be

interpreted to mean that the tiring-house was a structure not forming part of the "frame," but projecting in front of it into the "yard." This interpretation is, however, pretty clearly ruled out. Such an arrangement would mean a quite impossible waste of space. The tiring-house would cut off at least 10ft. of the stage, reducing its depth to about 17ft.; and what could be made of the space in the "frame" behind it? We are bound, I think, to assume that the tiring-house was "within" the "frame" in the sense of forming part of it.

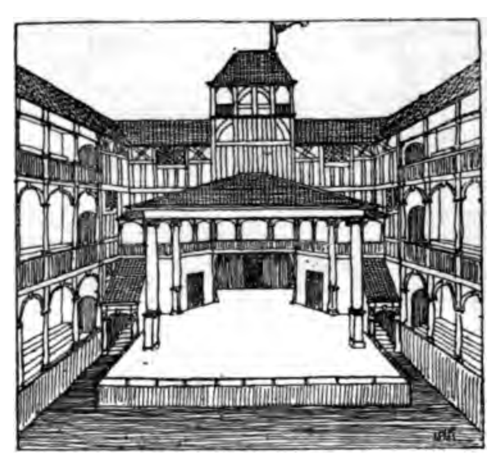


Ground Plan.

In designing the "shadow" over the stage, Mr. Godfrey has, in the main, followed De Witt's drawing of the Swan; but he has made the half-roof heavier and solider, because it was a permanent structure, whereas the stage and (probably the) "shadow" of the Swan were movable. He has shown, as in the Swan, and almost all the other drawings we possess of "public" theatres, a turret over the stage, whence the trumpeter sounded the three blasts which announced the beginning of the performance. Underneath the turret he has placed — since it can scarcely *have been placed* elsewhere — the pulley by which

"gods from the machine" descended and ascended. The railing round the stage is interrupted in the middle merely for the sake of clearness. In reality it was probably continuous, but more open than it appears to be in the drawing.

But now comes the point at which Mr. Godfrey, at my instigation, has chiefly exposed himself to the fire of criticism. We know from hundreds of stage-directions that entrances, both in "public" and "private" theatres, were usually made from the tiring-house by means of two doors. For instance, in Heywood's "If You Know Not Me You Know Nobody" we read "Enter at one doore the Queen. Lecester. Sussex. . . . At the other Cassimer, the French



The Theatre from the first gallery.

and Florentine Ambassadors." A little later on, "They march one way out. At the other doore enter Sir Francis Drake with the Colours and Ensignes taken from the Spaniards." This may be called the typical form of stage-direction wherever two people, or parties, or armies, encounter or avoid each other. And, sure enough, in the Swan drawing, we have two doors staring us in the face, in the flat back-wall of the stage. Why, then, has Mr. Godfrey shown no flat back-wall, and placed his doors in oblique panels, with a curtained recess between them?

There are many converging reasons. In the first place, the Swan drawing cannot possibly be regarded as typical, since there is evidence in many plays of a third or middle entrance. Moreover, there is overwhelming evidence (though this is sometimes contested) *that playwrights* habitually counted upon some sort of recess at the

back of the stage, which could serve as a cave, tent, vault, tomb, study, bedroom, or shop, as the case might be. This recess is apt to be vaguely conceived as a closely boxed-in alcove; but a little reflection will show, I think, that it was probably much more in the nature of an open passage, as Mr. Godfrey has figured it. There must have been some entrance to it from behind; and since large properties were often placed in it, or brought through it on to the main stage, the probability is that access to it was as little obstructed as possible. When its curtains were closed, an actor passing between them might be said to use a third or middle entrance; but as we have explicit references to a middle *door*, I see no reason to doubt the existence of a door such as Mr. Godfrey has placed in the back wall of the recess, or Rear Stage, which would be visible to the audience when the curtains were opened. With the curtains open, then, the stage here designed has five distinct entrances; and one could cite scenes (for instance, the Enfield Chase scenes in "The Merry Divell of Edmonton") in which five were none too many, since the characters dodge each other in and out, like rabbits in a warren.

But while this argument may justify the form given to the Rear Stage, it does not explain the oblique position of the two principal doors. I was first led to conjecture an oblique panel at each side of the stage from the necessity which arises in several plays of providing a point on the Upper Stage (that is, the gallery at the back of the main stage) from which incidents passing on the Rear Stage should be visible. A typical case occurs at the beginning of Peele's "David and Bethsabe." Prologus enters and speaks his piece; then, "He draws a curtain and discovers Bethsabe, with her Maid, bathing over a spring; she sings, and David sits above viewing her." Some students maintain that the curtain drawn by Prologus would be placed between the pillars supporting the "shadow." I have not space at present to point out the numberless difficulties which beset this theory. Assuming, what seems to me overwhelmingly probable, that Bethsabe and the spring (doubtless a fairly elaborate property) were discovered on the Rear Stage, it is evident that, if the Upper Stage were a perfectly straight gallery over the Rear Stage, David would have needed a giraffe's neck in order to "view" Bethsabe from it. We cannot but suppose him placed in some part of the Upper Stage which raked considerably forward; and if the gallery had a forward rake, the wall supporting it, and the door in that wall, would almost necessarily have the same inclination.

There are one or two other ways in which the difficulties presented in such a scene as this might conceivably be got over. But. the idea once suggested. the oblique position of the doors commends itself in more ways than one. Cases constantly occur in which two parties of people enter simultaneously at the "several" doors, and are supposed to meet each other face to face. If the doors were placed in a flat wall. as in the Swan drawing (in which. moreover, they cannot be more than about 12 ft. apart) such encounters would be most awkward and ineffective: whereas the oblique doors of Mr. Godfrey's design, with 20 ft. between their inner jambs. would enable two parties to meet at full tilt. so to speak, with no awkward shuffle or turn. I am inclined to think. indeed. that Mr. Godfrey would have been justified in making the Rear Stage. and with it the space between the doors. wider than he has done. But a still stronger argument is this: after the Restoration. when the introduction of scenery necessitated the use of a proscenium. architects, in order to form their proscenium. simply moved forward those oblique panels of wall to about the point where the pillars stood on the Elizabethan stage. They retained the doors. they retained the box or balcony over each door: and even until the end of the eighteenth century there were many theatres in which entrances and exits continued to be made by these proscenium doors. On this point I may refer to an article in "Anglia" XXVI 447—460 by that learned antiquary Mr. W. J. Lawrence, entitled "A Forgotten Stage Conventionality." Mr. Lawrence states that the proscenium doors were peculiar to the English theatre, and had no Continental prototypes. They were manifestly a survival of the Elizabethan doors: and we may fairly presume that not only the doors themselves. but their oblique position. was borrowed from the earlier theatres.

There are many other points in Mr. Godfrey's design that call for discussion. and will no doubt be discussed by scholars. For the present. I must say no more. Before closing let me merely note that the Fortune. as here reconstructed. must have accommodated about 1.200 spectators in the galleries and 400 in the "yard" or pit. Thus De Witt's statement that the galleries alone of the Swan Theatre seated 3.000 spectators would seem to refer only to occasions when the stage was cleared away and the whole building used as an amphitheatre for bear-baiting. Probably it was an exaggeration even under those circumstances.

William Archer.

Eine neue Quelle zu «Cymbeline»?

Durch einen guten Teil des Dramas «Cymbeline» zieht sich eine fortlaufende Handlung durch, für welche die beiden bei der Quellenfrage sonst in Betracht kommenden Autoritäten, Boccaccio (oder sein Nachahmer) und Holinshed, nichts Entsprechendes bieten. Karl Schenkl glaubte zwar (Germania IX. 458 ff.) in diesen Partien eine Version der Schneewittchensage feststellen zu können, aber Leonhardt hat diese Ansicht (Anglia VI. 34 ff.) mit gutem Erfolge zurückgewiesen. Vor allem lag das Bedenken vor, daß von einer Existenz der Schneewittchensage auf englischem Boden bisher noch nichts bekannt ist.

Der Inhalt der betreffenden Episode ist kurz folgender. Die Königin, die Gemahlin Cymbelines, strebt danach, die Herrschaft an sich zu reißen und glaubt dies erreichen zu können, indem sie ihren Sohn Cloten mit ihrer Stieftochter Imogen, der Erbin des Königreiches, verheiratet. Zu diesem Zwecke muß sie der Neigung zwischen Imogen und Leonatus entgegentreten. Als sie bemerkt, daß zwischen beiden bereits unzertrennbare Bande bestehen, beschließt sie beide aus dem Wege zu schaffen. Sie bewirkt beim Könige die Verbannung Leonatus' und will Imogen, wenn sie sich jetzt nicht ihren Wünschen fügt, durch Gift beseitigen. Um das letztere in ihre Hand zu bekommen, wendet sie sich an ihren Arzt unter dem Vorgeben, Experimente an Tieren vornehmen zu wollen. Der Arzt mißtraut ihr aber und gibt ihr statt dessen Medikamente, die wohl den Verstand für eine Weile stumpf machen, sonst aber keinerlei Schaden tun. Die Königin will zunächst mit Pisanio beginnen, dem treuen Diener des Leonatus, durch den Imogen mit ihrem verbannten Gatten verkehrt, denn sie hofft, Imogen werde vielleicht ihren Gatten aufgeben, wenn die letzte Verbindung mit ihm beseitigt wäre. Gibt sie auch dann nicht nach, so soll sie durch dasselbe Gift umkommen. Sie schenkt Pisanio das Gift als ein Heilmittel, wünscht aber zunächst nicht, daß er es an Imogen weitergibt. Erst als sie beide spurlos verschwunden sind, nimmt sie an, daß auch Imogen von dem Gifte genossen und daran gestorben sei. Gemäß der Version bei Boccaccio erhält Pisanio von Leonatus den Auftrag, Imogen umzubringen, verschont sie aber. Als Imogen Britannien verläßt, gibt er ihr das Gift als Heilmittel gegen Seekrankheit und Magenbeschwerden mit. Als Imogen bei der Höhle des Bellarius sich krank fühlt, nimmt sie das Mittel, wodurch sie für eine Weile in den Zustand des Scheintods versetzt wird.

Fast alle diese Züge finden sich nun in einer kleinen englischen Prosaerzählung wieder, die ihrerseits eingeschoben ist in einen großen zeitgenössischen Prosaroman. Verfasser des Romans ist der bekannte Romanschriftsteller Richard Johnson und der Titel des betreffenden Werkes lautet: *The Most Pleasant History of Tom of Lincolne, that Renowned Soldier, The Red Rose Knight &c.* Die älteste erhaltene Ausgabe, die Thoms in den English Prose Romances vol. II neugedruckt hat, stammt zwar erst aus dem Jahre 1635, doch findet sich der erste Teil des Romans bereits unter dem 24. Dezember 1599 und der zweite unter dem 20. Oktober 1607 im Stat. Reg. eingetragen, so daß die erste Ausgabe des ersten Teils mit aller Wahrscheinlichkeit im Jahre 1600 erschien. Das fünfte Kapitel des ersten Teiles, das überschrieben ist *The Pleasant History which Sir Launcelot du Lake told to the Red Rose Knight, being a shipboard* enthält eine Geschichte für sich, die ganz nach der Technik der italienisierenden Romane Launcelot an Bord des Schiffes auf Bitten des Ritters der roten Rose zum Besten gibt. Der erste Teil dieser Geschichte berührt sich nun meines Erachtens eng mit Cymbeline, besonders auch mit dessen Eingang:

Um sich an der Tapferkeit seines Sohnes Valentine zu erfreuen, hält der Kaiser von Griechenland ein Turnier ab. Unter den Zuschauern befindet sich auch Dulcippa, eine Hofdame der Kaiserin und Tochter eines Landedelmannes, die in Valentine verliebt ist wie er in sie. Die Kaiserin beobachtet sie, wie sie sich in der Galerie des Palastes küssen und beschließt, Dulcippa aus dem Wege zu räumen, damit ihr Sohn nicht jemanden aus so niedrigem Stande heirate. Sie schickt nach ihrem Arzte, schließt sich mit ihm in ihr Zimmer ein und verkündigt ihm dann, sie habe ihn ja oft in vertraulichen Angelegenheiten benutzt, dieses Mal fordere der Fall aber noch besondere Heimlichkeit. Um die Heirat zwischen ihrem Sohne und der niedrig geborenen Dulcippa zu vereiteln, damit sie nicht vor dem Kaiser als heimlicher Förderer dieser Ehe dastehe, wolle sie Dulcippa unter seinem Geleite scheinbar zu ihrem Vater senden und unterwegs solle er sie in einem dichten Haine vergiften. Er weigert sich anfangs, aber als sie ihn mit dem Tode bedroht, willigt er ein, aber mit der Absicht sie zu betrügen. Er beschließt, dem Mädchen statt des Todestrankes einen Schlaftrunk zu geben, der sie nur in einen Zustand der Betäubung versetzen soll. Als er sie dann scheinbar zum Hause ihres Vaters bringt, unterhalten sie sich unterwegs nur von den Tugenden des Prinzen Valentine, bis er

r endlich seinen Auftrag enthüllt, worauf sie demütig unter Liebes- :teuerungen an Valentine den vermeintlichen Giftbecher leert. -- er Rest bietet keinerlei Vergleichungspunkte mehr. Als Dulcippa m ihrer Betäubung erwacht, wird sie von Diana unter die Schaar ırer Nymphen aufgenommen. Die Erkennung und Wiedervereinigung er Liebenden erfolgt, indem Valentine Dulcippa vor einem sie ver- lgenden Satyr rettet.

Trotz der großen Verschiedenheit im Detail scheint mir die 'bereinstimmung der Grundzüge beider Versionen einleuchtend. Bei Johnson ist es eine Kaiserin, bei Shakespeare eine Königin, die ohne las Wissen ihres Gemahls ein Mädchen aus dem Wege schaffen will, lessen Heiratspläne sie nicht billigt und zwar aus Rücksicht auf ihren eigenen Sohn. In beiden Fällen soll Gift das Mittel sein und ein Arzt die Mittelsperson. In beiden Fällen willigt der Arzt scheinbar ein, schiebt aber statt des Giftes ein Betäubungsmittel unter, so daß das Mädchen gerettet wird.

Aus der Chronologie erwächst unserer Ansicht von einer Entlehnung Shakespeares kein Hindernis. Über den Zeitpunkt der Abfassung von «Cymbeline» wissen wir mit Sicherheit nur, daß er vor das Jahr 1611 fallen muß, wo Dr. Simon Forman in seinem Tagebuche von einer Aufführung berichtet. Aus inneren Gründen verlegt man die Abfassung des Dramas jetzt zumeist in die Jahre 1608 bis 1609, was zu unserer Theorie vorzüglich paßt. Sollte diese sich als richtig erweisen, so hätten wir jetzt auch in dem Jahre 1600 den terminus a quo für das Drama in der uns erhaltenen Gestalt.

Bei der weitgehenden Übereinstimmung, wie wir sie oben dargelegt haben, wird man einen Zufall nicht wohl gelten lassen können. Nehmen wir an, daß Shakespeare unsere Version benutzte, so lassen sich seine hauptsächlichen Abweichungen auch ohne großen Zwang aus der Rücksichtnahme auf den Teil seiner Fabel erklären, den er bei Boccaccio vorfand. Aus Valentine mußten zwei Figuren gemacht werden. Denn Leonatus, der im ganzen dem Valentine entspricht, konnte nicht zum Sohne der Königin gemacht werden, da die Boccaccio-Fabel seine Abwesenheit vom Hofe verlangte. So entsteht daneben Cloten als Sohn der Königin. Bei Boccaccio fand Shakespeare auch bereits den vertrauten Diener vor, der von Leonatus den Auftrag erhält, Imogen umzubringen. So war diese Rolle des Arztes bei Johnson für Shakespeares Zwecke überflüssig und so machte er den Arzt zum bloßen Herbeischaffer des Giftes. Dadurch war es dann auch nicht mehr nötig, daß er wie bei Johnson von

der Königin zum Mitwisser gemacht wird. Aber den Scheintod von Johnsons Dulcippa brauchte Shakespeare für den weiteren Verlauf des Stückes und so muß der Vertraute aus Boccaccio, Pisanio, einen Teil der Rolle des Arztes bei Johnson übernehmen, nämlich die Übermittlung des scheinbaren Giftes an Imogen.

Schließlich will ich noch kurz auf eine abweichende Theorie eingehen, die Hermann Reich im Shakespeare-Jahrbuch XLI (1905) in einem Aufsatz «Zur Quelle des Cymbelin» mit großer Sicherheit vorgetragen hat. Reich will die von uns skizzierte Episode bei Shakespeare auf Anregungen aus dem «Goldenen Esel» des Apuleius zurückführen, den dieser auch sehr wohl in Adlingtons englischer Übersetzung gekannt haben könnte. Aber seine Konstruktion ist eine recht gewaltsame, so daß sie eine genauere Nachprüfung nicht verträgt. Schon das ganze Milieu der betreffenden Episode im zehnten Buche bei Apuleius ist ein völlig von Shakespeare verschiedenes. Es handelt sich nicht um Begebenheiten im Königshause, sondern um Ereignisse in einer Privatfamilie, der eines alten, reichen Obersten. Ferner haben wir es gar nicht mit einer Liebesgeschichte zu tun, wo das Schicksal eines jungen Paares im Mittelpunkt steht, sondern mit einer Intriguengeschichte, deren Kern das Phädramotiv bildet. So handelt es sich auch nicht um eine Tochter oder ein Mädchen, sondern um einen Sohn aus erster Ehe, den die Stiefmutter mit sträflicher Liebe verfolgt und, als sie abgewiesen wird, zu beseitigen sucht. Von einer unbequemen Heirat ist demnach gar nicht die Rede. Eine nennenswerte Übereinstimmung zeigt überhaupt nur die Figur und die Tätigkeit des Arztes. Aber auch dieser steht mit der Stiefmutter in gar keinem direkten Zusammenhange, der doch bei Shakespeare so stark betont ist; sie kennen sich überhaupt nicht persönlich. Nicht sie ist es, die das Gift für ihren Stiefsohn von dem Arzte fordert, sondern nur ein schurkischer Sklave. Das Gift bekommt auch gar nicht der Stiefsohn, sondern der richtige Sohn der Stiefmutter. Im schroffsten Gegensatz endlich zu Shakespeare (und Johnson) weiß der Leser bis zum Schlusse, bis zur Gerichtsverhandlung, gar nicht, daß es sich nur um ein scheinbares Gift handelt, und in gleich schroffem Gegensatz tritt bei Apuleius der Arzt nicht eher als bei der Gerichtsverhandlung auf.

Marburg. Friedrich Brie.

———

Nekrologe.

Josef Lewinsky

(geb. 20. September 1835, gest. 27. Februar 1907).

Mit Lewinsky ist einer jener bewußt schaffenden Künstler aus dem Leben geschieden, dessen Werk weniger das Ergebnis der genialen Intuition ist, die der Herr seinen Lieblingen im Schlafe gibt, als der Ertrag imponierender, die Tiefen der Natur und Kunst durchdringender Geistesarbeit. Seiner ganzen persönlichen Eigenart nach, die unbeschadet des frischen Impulses warmer Empfindung ihr Gepräge doch von dem überragenden Intellekt erhielt, gipfelte für ihn seine Kunst in der Lösung, Sichtung und Durchleuchtung von Charakterproblemen. Die festen Konturen der Gestalt waren ihm das Wesentliche einer Rolle, mochte sie noch so groß oder noch so klein sein. Man könnte ihn, wie die praeraphaelitischen Maler, einen Fanatiker der Linie nennen. Er warf seinen Umriß mit wenigen großen Strichen hin, deren Sicherheit immer die Meisterhand verriet. Auf die Einzelheiten kam es ihm weniger an. Unbedingte Einfachheit war sein künstlerisches Evangelium. Nie ist ein Schauspieler geflissentlicher allem Virtuosen- und Komödiantentume aus dem Wege gegangen, nie hat einer seine eigene Person weniger in Szene gesetzt.

Als Charakterdarsteller hat Lewinsky selbstverständlicher Weise viele seiner größten Aufgaben von Shakespeare empfangen. Ja, man kann sagen, daß in dem Menschenalter, durch das er ein Hauptvertreter seiner Kunst war, kaum ein Shakespeare'sches Stück über die Bretter des Burgtheaters gegangen sein dürfte, zu dessen Ausgestaltung er nicht das Seine beigetragen. Oft in Episodenrollen, die gemeinhin für unbedeutend oder undankbar gelten und aus denen er gleichwohl in liebevollem und eingehendem Versenken alle Möglichkeiten der Individualisierung herausholte, die der Dichter in sie

gelegt. Sie rundeten sich in seiner Darstellung zu selbständigen und eigenartigen Persönlichkeiten.

Sein Worcester («Heinrich IV., 1») zeichnete sich durch eiserne Energie in Maske und Wort aus. Sein Erzbischof von York («Heinrich IV., 2») erschien ebenso salbungsvoll als ehrgeizig und trug das Priesterkleid über der Rüstung wie ein Symbol. Sein Menenius Agrippa («Coriolan») war halb geist- und gemütvoller, halb zynischer Lebemann; sein Cassius («Julius Caesar») die Verkörperung leidenschaftlichen Wollens, durchaus impulsiv und keine Schranke anerkennend. Als Johann von Gaunt («Richard II.») wußte er in der Sterbeszene unter Stöhnen und Todesröcheln die prophetischen Worte voll und groß zur Wirkung zu bringen, so daß der Naturalismus die symbolische Wahrheit nicht untergrub. Als Karl VI. («Heinrich V.») bot er ein Bild seelischen Jammers und physischer Krankheit. Jede Regung schien ihn einen mühsamen Entschluß zu kosten, dem ein Zurücksinken in die Erschlaffung folgte. Die Unterlippe hing, die Hände zitterten und strichen häufig über die Stirn, als wollten sie das schwache Gedächtnis aufrütteln. Allein im Verkehr mit den Abgesandten gewann seine Haltung einen Abglanz früherer Majestät, und man fühlte nun, daß man es mit keinem Schwächling von Haus aus zu tun hatte, sondern mit einem vom Unglück Gebrochenen, Sterbenden. Den Polonius («Hamlet») faßte er von der humoristischen Seite: ein verhutzelter Alter, in dessen zahnlosem Munde selbst die Weisheitslehren schrullenhaft und schnurrig klangen. Den Bruder Lorenzo («Romeo und Julie») übergoldete er mit der liebenswürdig-heiteren Resignation eines tiefen reinen Gemütes, das sich jung von den Kämpfen wie von den Freuden der Welt abgekehrt, aber für beide ein herzliches Verständnis bewahrt hat. Den Narren («Lear») spielte er durchaus pathetisch und rührend. Ein Riß schien durch sein innerstes Wesen zu gehen, das eine ergreifende Wehmut durchzitterte.

Das sind nur einzelne auf gut Glück aus einer stattlichen Reihe herausgehobene Beispiele. Lewinsky besaß in maßgebender Weise eine Eigenschaft, die ihn zum Episodenspieler ersten Ranges befähigte: die markige Schlichtheit, welche sich niemals vordrängte, aber auch noch auf dem letzten Posten ihren Mann stellt.

Ihn erfüllte jener andächtige Respekt vor dem Ganzen, dem willige Ein- oder Unterordnung zur Selbstverständlichkeit wird. Es schien ihm nicht Kraftvergeudung, wenn er reiche Schätze an Kleines und Geringes wandte, denn er wußte, daß es für den tiefer Blicken-

den in der Kunst wie in der Natur nichts Kleines oder Geringes gibt. Ja, er hat, wie mancher Reiche, gelegentlich mit der Unscheinbarkeit geprunkt. Es war das einzige Protzentum des von aller Großmannssucht so weit Entfernten. Seine Kunst war eine leise redende, auf unhörbaren Sohlen dahingleitende. Er malte lieber grau als zu grell, er verschwand lieber als daß er sich aufdrängte. Und dennoch vertrat der Episodenspieler in Lewinsky dem Gestalter großer Rollen nicht den Weg. Von Shakespeare'schen Charakteren waren vor allem sein Richard III. und sein Jago monumentale Figuren.

Als Richard deutete er die Gebrechen der äußeren Erscheinung, unter denen dieser hochfahrende Geist sich bäumt, diskret aber entschieden an. Die linke Schulter war höher, der linke Arm, knapp an den Leib gedrückt und fast immer auf den Schwertgriff gestützt, schien verkümmert, der rechte Fuß schleppte nach, der Rücken wölbte sich unter dem anliegenden, pelzverbrämten langen Rock aus grünem Samt, der seine kaum mittelgroße stämmige Gestalt größer und hagerer erscheinen ließ. Unter der hochkrämpigen dunkeln Plüschkappe quoll das reiche schlichte Blondhaar vor, das nach deutscher Knappenart in die hochgewölbte Stirn geschnitten war, ohne diese zu verdecken. Das bartlose Antlitz zeigte fast unverändert, doch zu düsterem Ernst gesteigert, die scharfgeschnittenen Züge des Künstlers mit ihrem Ausdruck imponierender Geistigkeit.

Er trat von rechts auf und sprach den ersten Monolog in der Mitte der Bühne stehend, fast ohne die Stellung zu ändern, fast ohne eine Handbewegung. Es war jene kleine Bühne des alten Burgtheaters. Ein primitiver Prospekt und zwei dürftige, Häuser vorstellende Seitenkulissen bildeten den ganzen szenischen Apparat, eine Umrahmung von puritanischer Nüchternheit, ein Hintergrund, der als etwas nicht zum Kunstwerk gehöriges, hinter ihm verschwinden, nicht seine Wirkung steigern wollte. Für diesen Rahmen waren die Gestalten Lewinskys berechnet: einfach, streng, durchaus auf sich selbst gestellt. Die Wirkung sollte lediglich von innen heraus kommen: alles Äußere war Beiwerk, dessen sie nicht achteten und das ihnen infolgedessen, als es sich im Wandel der Zeiten aus seiner gänzlichen Zurücksetzung hervorwagte, gefährlich werden konnte.

Nach Richards Selbstvorstellung (I, 1) war der Zuschauer über seine Persönlichkeit im klaren. Lewinsky liebte es, seine Charaktergestalten in die Grundfarbe e i n e r maßgebenden Eigenschaft zu tauchen, auf die er dann die das Bild abrundenden Züge in feineren

Linien hineinpinselte: Richard war der kalt berechnende Egoist. Er verkörperte die Selbstsucht größten Stils, getragen von ererbtem Herrscherdünkel, von einem überlegenen Geiste und einer unbeugsamen Willenskraft. Der Zuschauer sah sich einer genialen Kraftnatur gegenüber, die ihn im Banne hielt, die furchtbar aber nie verächtlich werden konnte.

Richards Ingrimm über seine Benachteiligung durch die Natur wurde von Lewinsky stark unterstrichen. Es war das tragische Verhängnis dieses Mannes, der kein anderes Gesetz, keinen andern Kultus anerkennt als sein Ich, daß er bereits vor der Geburt um das geprellt ward, was er als ein allgemeines Menschenrecht betrachtet. Vor seinem eigenen räsonnierenden Verstande war es ein von den Verhältnissen Gegebenes, daß der Endzweck seines Lebens nun der sein mußte, sich selbst schadlos zu halten, der Natur und den Menschen zum Trotz, gleichviel um welchen Preis und durch welche Mittel.

Einen Hauptbehelf fand er in der Heuchelei. Lewinsky trug sie in breiten Strichen auf, doch immer so, daß der Zuschauer Richards wahre Gemütsverfassung nicht aus dem Auge verlor. Während ihm die Rede gegen Clarence honigsüß von den Lippen floß, verrieten verstohlene Triumphblicke und ein sarkastisches Zucken der Mundwinkel die Genugtuung, daß ihm der arme Gimpel auf den Leim ging. Mit seiner Verstellung gegen die Außenwelt hielt seine Ehrlichkeit gegen sich selbst Schritt. Diese Ehrlichkeit grenzte in ihrer brutalen Unbedingtheit oft an Zynismus, aber ihre Rücksichtslosigkeit hatte etwas Königliches.

Kaum allein, schnellte er aus seiner geschmeidigen Haltung empor, und der sanfte Ton schlug in schneidenden Hohn und drohende Bitterkeit um. Mit haarscharfem Denken erwog er gewissermaßen in objektiver Betrachtung das Für und Wider seines Tuns. Die Gelassenheit, mit der er feldherrngleich den Schlachtplan seiner Frevel entwarf, erregte Grauen, aber sie kennzeichnete die Folgerungskraft eines philosophisch veranlagten Kopfes. In dem Monologe (I, 2)

Er kann nicht leben, hoff ich —

erwuchs ein Satz aus dem andern mit logischer Notwendigkeit, bis die Entdeckung des schnellsten Auswegs «der Dirne g'nug zu tun» sich in satanischer Heiterkeit äußerte. Mit verhaltenem Kichern in der Stimme, die hier aus ihrer Baritonlage in die Fistel umschlug, sprach Lewinsky die Worte:

Daß ich selber werd' ihr Mann und Vater.

In der Werbung um Anna lag eine Intensität des Wollens, die es glaubhaft machte, daß vor dieser aufs Äußerste angespannten Energie jedes, auch das scheinbar unübersteigliche Hindernis zersplittern müßte. Richards Leidenschaft machte nur anfangs in ihrer Plötzlichkeit den Eindruck berechneten Spiels. Im Verlaufe der Szene wurde sie mit jedem Worte echter, überzeugender, unwiderstehlicher. Richard selbst stand schließlich unter ihrem Banne. Er hatte sich in Glut geredet. Eine Ekstase packte ihn — keine Ekstase der Liebe, aber der Entschlossenheit. Er mußte sein Ziel erreichen, seine Beute packen. Daneben spielte dunkel, unbewußt, aber immer gewaltiger noch eine andere Macht. Die Lage des Freiers, in die ihn kaltberechnende Politik gebracht, begann ihn unwillkürlich hinzureißen. Dem schönen, schwachen Weibe gegenüber geriet sein Blut in Wallung. Je unentrinnbarer er sie verstrickte, desto stärker wirkte der von ihr ausgehende Reiz auf seine eigene Sinnlichkeit. Wenn er vor Anna auf den Knien lag und sie mit seinem Basiliskenblick bannte, war er ein Liebhaber, wenn auch einer aus der Schaar der schwarzen Geister. Heiß und schnell in fliegendem Atem kamen die Worte, und maßlose Leidenschaft glühte in dem mit gedämpfter Stimme geflüsterten

Doch deine Schönheit reizte mich dazu.

Nicht Anna allein wurde durch die eherne Festigkeit dieses ungehemmten Begehrens bezwungen. Die Bewunderung der genialen Mittel, über welche dieser Richard (in Übereinstimmung mit dem historischen) verfügte, überwog auch im Zuschauer die Entrüstung über die Schändlichkeit seiner Zwecke.

Die Worte:

Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?

waren ein Gemisch von teuflischem Jubel und menschlichem Staunen über einen Erfolg, den er sich selbst noch nicht recht glauben konnte. Richard schwelgte in dem Triumphe seiner Klugheit, der gegenüber seine Umgebung pygmäenhaft erschien. Dennoch verlor er den Maßstab für sich selbst nicht. Eine unsägliche Ironie umspülte die schmalen Lippen, wenn sie sich zu einem sauersüßen Lächeln verzogen über Annas sonderbaren Geschmack:

sie find't, ich sei ein wunderhübscher Mann.

In der Szene mit den Frauen (I, 3) blieb Richard vollkommen kalt. Er heuchelte *nie, wenn sein* Zweck es nicht unbedingt forderte.

Er stand mit dem Rücken zu Margareta (Charlotte Wolter), während sie ihm fluchte. Der Vorgang langweilte ihn, war ihm lästig — nichts weiter. Endlich, als sie ihre Rede zu ungeheurem Pathos steigerte, riß ihm die Geduld. Er drehte sich mit einer raschen Bewegung zu ihr um, und, die Rechte gebieterisch ausgestreckt, das Haupt hochmütig zurückgeworfen, einen Flammenblick des Hasses auf sie schießend, schleuderte er den Fluch auf sie selbst zurück mit einem donnernden: Margareta! das den Wirbel ihrer in wunderbar mächtigen und sonoren Tönen dahinbrausenden Worte wie ein dumpfgrollender Wetterschlag abschnitt.

So wurde Richards Charakter bereits im ersten Akte seinem ganzen Umfange nach vor uns entrollt. Der zweite und dritte Akt brachte nur die Steigerung der schon hier angeschlagenen Stimmungen. Den Segen der Mutter (II, 2) empfing Lewinsky in ehrerbietig kniender Stellung, während sich das etwas seitwärts geneigte Antlitz erst zu einem höhnischen Lächeln, dann zu einem leichten Gähnen verzog. In den Szenen mit Buckingham und dem Lord Mayor (III, 1, 4) wuchs sein diplomatischer Spürsinn zu raffinierter Subtilität. Jedes Wort war durchdacht und abgewogen, ein wohl überlegter Schachzug. Dieser Richard hatte keine Impulse, er war völlig Herr seiner selbst. Nur ganz vereinzelt brach die wahre Stimmung seines Innern in einer unwillkürlichen Regung durch, wie in dem jähzornigen Aufbrausen gegen Hastings (III, 4):

Wenn! Du Beschützer der verdammten Metze!

Den Gipfelpunkt der Heuchelei bildete sein demütig erstaunter Empfang der in fieberhafter Spannung erwarteten Überbringer der Krone (III, 7). Doch wie immer auch Richard zum Zwecke seines staatenumwälzenden Planes Komödie spielte, verleugnete er niemals den König. Sein Anstand blieb immer fürstlich. Alle Phasen seines Gaukelspiels, die Andacht, die Überraschung, die unwillige Zurückhaltung, die schließliche Ergebung in den Willen des Volkes, alles hielt sich fern von fratzenhafter Übertreibung, er sank nie zum Possenreißer herab. Auch spielte er nicht länger Komödie, als es nötig war. Kaum hatte er sich der Königskrone bemächtigt, so flog die Maske über Bord. Vom vierten Akt an war er «er selbst allein». Unverhüllt zeigte er nun seine wahren Züge, das schauerlich düstere Antlitz einer Kolossalgestalt des Bösen.

Richard schreckt jetzt vor nichts mehr zurück.

— wie ich einmal bin,
So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin.

Ein Schicksalsspruch, fielen diese Worte mit gleich schwerem, wuchtigem Akzent. Ungehemmt ließ er nun seiner Tyrannenlaune die Zügel schießen; er erteilte Stanley kurz angebunden Befehle, er herrschte Buckingham an und überhörte hochmütig dessen Rede (IV, 2). Der lästige Zwang der Verstellung wurde abgeschüttelt in dem Augenblicke, in dem sie zwecklos war. Doch mit den Mördern schlug er einen leutseligen, aufgeräumten Ton an, denn ihrer bedurfte er noch. Sie galt es bei Laune zu erhalten.

Der Überblick über seine Taten (IV, 3) erfüllte Richard mit selbstzufriedenem Behagen. Die Worte

Anna sagte — gute Nacht! — der Welt!

sprach Lewinsky mit dem Ausdruck schamloser Sachlichkeit und mit einer wegwerfenden Handbewegung, die jenen leichten Wink des Allmächtigen vergegenwärtigte, welcher genügt hatte, der Schuldlosen den Garaus zu machen.

Daheim war Richard jetzt unumschränkter Herr. Mutig und siegessicher zog er gegen die Rebellen ins Feld. Nun vertrat ihm die Mutter den Weg (IV, 4). Er brauste auf, unmutig über die Verzögerung, entschlossen, sie nicht zu dulden. Da, auf dem Gipfel seiner Selbstherrlichkeit und Schnödigkeit ereilte ihn sein Schicksal. Es fiel auf ihn mit dem Fluche der Mutter, deren Segen er verhöhnt hatte — eine geniale Verinnerlichung der Handlung, die zugleich den Parallelismus der Szenen aufs feinste hervorhob.

In Richards Seele, die siebenfach gepanzert schien gegen alles menschliche Fühlen, war dennoch ein Punkt dem Empfinden offen geblieben: der Aberglaube. Diesen Punkt trifft der mütterliche Fluch. Schon die Weissagung, Richmond würde König werden, hatte ihm Eindruck gemacht (IV, 2); als ihm nun die Mutter seinen bevorstehenden Tod verkündigte, zuckte er zusammen wie unter einem Geißelschlag. Er versank in Nachdenken. Die Herzogin hatte sich bereits entfernt, als er noch immer reglos, in Sinnen verloren dastand.

Es war der Wendepunkt seiner Bahn, die er bisher unaufhaltsam hinangestürmt. In der festen Geschlossenheit seines Charakters, in der unbedingten Einigkeit mit sich selbst lag das Geheimnis seiner Kraft. Der erste Zweifel, der sich in seine Brust stahl, der kleinste Bruch, der seinen Willen spaltete, entschied über sein Geschick. Entschied rettungslos gegen ihn. Er war besiegt, ehe er noch vor den Feind trat.

Zwar raffte er sich sogleich aus seiner Betäubung auf und schritt zur zweiten Werbung, aber man merkte ihm den Entschluß an, den es ihn kostete. Er bedurfte seiner Energie jetzt nicht nur gegen die andern, sondern mehr noch gegen sich selbst. Die zweite Werbung klang weniger selbstsicher, angestrengter, gekünstelter als die erste, und der Triumph des Gelingens war abgeschwächt zur Verachtung des ins Garn gelaufenen Opfers. Der Sieg war ihm gleichgültig. Noch in demselben Atemzuge ging er zu den Staatsgeschäften über.

Es schien, als sollte eine halb unbewußte größere Anspannung aller Kräfte dem unklar das Gemüt belastenden Eindruck des Fluches das Gleichgewicht halten. Richards Rede und seine Gebärden wurden hastiger, seine Befehle überstürzten sich; seine Reizbarkeit nahm zu. In dem scheuen Blick flackerte Unrast, Mißtrauen, Angst. Je lauter er den Feldherrnton anschlug, desto hohler und unsicherer klang seine Stimme.

Im fünften Akt lag eine bleierne Müdigkeit auf seinen bleichen, eingefallenen Zügen. Sein Auge war verschleiert, die Finger bewegten sich nervös. Seine Worte waren zerfahren, matt und dumpf, ein unbestimmtes Angstgefühl schien wie ein Albdruck auf seiner Brust zu lasten. Gerüstet aber baarhaupt, im kurzen blau-roten Wappenrock, den Königsmantel an die Schultern geheftet, streckte er sich auf das Lager um zu ruhen (V, 3). Die Linke hielt das Schwert, jeden Augenblick kampfbereit. Da kamen die Geister der Gemordeten. Richard stöhnte im Schlafe und wand sich in wachsender Furcht. Er glitt halb vom Lager; der Kopf senkte sich auf die Schulter, der rechte Arm streifte den Boden, die Brust keuchte, in dem Antlitz mit den geschlossenen Augen malte sich namenlose Qual. Wie vom Entsetzen gepeitscht fuhr er endlich auf und warf sich mit dem aus erstickender Kehle hervorgewürgten Angstruf:

Ein andres Pferd! Verbindet meine Wunden!

so herum, daß er nun auf dem Fußende des Lagers saß, auf das Schwert gestützt, nach Atem ringend, den entgeisterten Blick noch auf den Vorhang geheftet, vor dem die Gespenster geschwebt waren, geschüttelt vom Grauen und doch jede Fiber zu äußerstem Widerstande gespannt. So sprach er den Monolog

O feig' Gewissen, wie du mich bedrängst!

Frage und Antwort wurden mit dialektischer Schärfe gesondert; Richard schien alle Energie seines Geistes in dem verzweifelten Ver-

suche einer sophistischen Beweisführung zu konzentrieren. Er wollte sich selbst von der Berechtigung seiner Handlungsweise überzeugen. Aber es gelang ihm nicht. In langgezogenen winselnden Tönen jammerte er:

Ich liebe ja mich selbst —

und widersprach sich sogleich in einem Aufschrei ohnmächtiger Wut:

Vielmehr haß ich mich selbst.

Sein Auge stierte, seine Zähne klapperten, die Finger krümmten sich konvulsivisch; mit heiserer, stockender Stimme stieß er die furchtbaren Selbstanklagen heraus und sein: Schuldig! Schuldig! klang wie die dumpf dröhnende Posaune des jüngsten Tages. Zum Schluß, als er sich die furchtbare Vision noch einmal vorstellen wollte, brach er zusammen.

Es lag ein erschütterndes Pathos in dem Wachstum dieser Rolle, Lewinsky saß über seinem Bösewicht mit rhadamantischer Strenge zu Gericht; er verhalf gewissermaßen am eigenen Leibe der sittlichen Weltordnung zum Triumphe. Er spielte den Schurken im Vollbewußtsein einer priesterlichen Mission seiner Kunst; man wurde bei seiner Darstellung an Chattertons «Glaubensartikel» erinnert: *that the stage is the best school of morality.*

Bei Ratcliffs Eintritt schreckte Richard auf und brach wie ein jammerndes Kind in die klagenden Worte aus:

O Ratcliff! Ich hatt' einen furchtbaren Traum.

Einen Augenblick war es um seine königliche Haltung geschehen; aber nur einen Augenblick. Der innerlich Gebrochene klammerte sich an seine Würde als an den letzten Halt. Im Tone düsterer Verwunderung über eine ihm selbst unbegreifliche Sache sagte er:

es warfen Schatten
Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richards,
Als wesentlich zehntausend Krieger könnten.

Aber die Angst, die auf dem Grunde seiner zerrütteten Seele wühlte, brach wieder durch in seiner Absicht, den Horcher zu spielen. Sich am Zeltvorhang hinaustastend, schlich er fort, ein bleicher, verstörter Schatten. Als er wiederkam, hatte er die Fassung errungen, die sich ins Unvermeidliche ergibt. Hastig, mit schlecht gespielter Sicherheit entwarf er die Schlachtordnung. An die Ausflucht, daß die üblen Vorzeichen auch Richmond gelten könnten, glaubte er selbst

nicht; doch Norfolks Warnung vor Verrat verachtete er. Von der List eines Gegners ließ seine Klugheit sich noch immer nicht ins Bockshorn jagen. In der Ansprache an die Soldaten gewann er allmählich den Ton seiner kühnen Entschlossenheit wieder, und seine Rede klang in dämonischem Trotz aus:

Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!

Von nachdrängenden Feinden gehetzt, stürzte er in der verlorenen Schlacht mit gezogenem Schwert über die Bühne; es war um seine Geistesgegenwart geschehen, er gab sich selbst auf. Der zweite Verzweiflungsschrei:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für ein Pferd:

verhallte in der Kulisse, wie vom Grauen des Todes erstickt. Richard hatte für seine Missetaten gebüßt, als ihn Richmonds Stahl traf.

Ein Gegenstück zu Richard III. stellte Lewinsky im Jago hin: neben den grübelnden, bewußten Schurken den impulsiven, den Bösewicht aus Intuition; neben dem unentwegten Verfolger eigensüchtiger Zwecke den Verbrecher aus Lust und Liebe zur Sache. Jagos Zurücksetzung und die für ihn selbst nicht ausgemachte Verletzung seiner Gattenrechte durch Othello dienten seiner Handlungsweise nur zum Vorwand. Er tat das Schlechte um des Schlechten willen, er frevelte aus Passion, aus Liebhaberei, aus künstlerischer Freude an der Betätigung seines Genies von Teufels Gnaden. Von Richard konnte man vermuten, daß er in anderen Verhältnissen vielleicht ein anderer geworden wäre; Jago wäre in jeder Lebenslage ein Schurke gewesen, denn die Schurkerei war sein Lebenselement.

Lewinskys äußere Erscheinung als Jago war ungemein charakteristisch: gebräunte Hautfarbe, schwarzer länglicher Bart, dichtes Haar und starke Brauen: volle Unterlippe; die Augenlider häufig gesenkt, der Blick, wenn er unter ihnen hervorbrach, lauernd und stechend. Wams und wallender Mantel von dunkler Farbe vollendeten den italienischen Banditentypus: Der ganze Kerl ein Sublimat von Klugheit und Verschlagenheit mit einem Anfluge derber Sinnlichkeit, voll Temperament und genialer Lumperei, katzenartig flink und geschmeidig an Gliedern und Gang. Seine Rede war rasch und scharf akzentuiert; die Worte, die der Sinn traf, wurden kräftig hervorgehoben und alles Übrige leicht hingeworfen, eines der glänzendsten Beispiele jener von Lewinsky auf der Bühne angebahnten Sprechweise, die gegen alle Deklamation Front machend, in höchster Kunstentfaltung wieder zur Natur wird.

Seydelmann schrieb 1842, als er diese Rolle studierte und «sich wie ein Kind auf sie freute» über den Jago: «Mit welcher lachenden Befriedigung trägt er den Tod in seiner Auserwählten Herz! Sich vor ihm zu hüten, fällt wohl keinem ein. denn 'Jago ist die gute Sünde selbst'. Und träfe man ihn auch bei einem Schelmenstreich, er spräche sich bald rein. Der Ton der Schlichtheit, Ehrlichkeit, der Bruderliebe und Treue, des offensten Vertrauens — ein Herz voll Heiterkeit und Lust, voll Mut und Tapferkeit ist sein; dem Schein gehört die Welt und Jago wirbt um sie mit größerem Talent als Glück.»[1])

So machte auch Lewinsky im ersten Akt durchaus den Eindruck der Offenheit. Cassio hätte nach dem Einblick, den ihm Jago in sein Inneres gönnte, vor ihm auf der Hut sein können, reichte sein Verstand halbwegs an den Jagos. So aber wurde er von ihm an der Nase herumgeführt. Jago sagte ihm mit listig überlegenem Augenzwinkern:

Ich bin nicht, was ich bin!

indem er ihm reinen Wein über sich einschenkte; aber er sagte es so leichthin, so gemütlich, fast liebenswürdig, daß es nichts weniger als wie eine Warnung klang.

Seine Beredtsamkeit war sprudelnd, unwiderstehlich. Die wiederholte Wendung

Tu' du nur Geld in deinen Beutel,

als beiläufiger Einfall, guter Rat, dringende Ermahnung, Darlegung einer zwingenden Notwendigkeit, war ein Feuerwerk witziger Laune. Jago hatte seine Freude, seine Lust an den Teufeleien, die er ausübte. Er vollführte sie wie ein geschickter Taschenspieler seine Künste. Sie schienen leicht bis zur Selbstverständlichkeit und gelangen stets.

«Für den Schauspieler wird Jago immer eine der schwersten Aufgaben sein», äußert sich Seydelmann an der schon zitierten Stelle; «der Dichter sagt dem Publikum jedesmal voraus, welchen Schurkenstreich der Bösewicht im Stück begehen wird, und die Ausführung soll jedesmal eine so gelungene und überwältigende sein, daß sich selbst das wohlunterrichtete Publikum so eingefangen davon fühlt, wie die verdachtlosen Personen des Stückes.»

Bei Lewinsky traf dies tatsächlich zu. Sein Jago kaptivierte das Publikum. Alles Schwerfällige und damit auch alles Abstoßende

[1]) H. Th. Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken S. 269.

der Frechheit war durchaus vermieden. Die Nichtswürdigkeiten, die dem phantasievollen Schurken in bunter Abwechslung gleichsam von selbst zuflogen, verblüfften und fesselten. Die Beklemmung löste sich in ein Lächeln. Der Zuschauer kam zu keiner moralischen Anmerkung und hätte sie abgeschmackt finden müssen einem Geschöpf gegenüber, das einfach seine Natur vor uns auslebte, eine Natur von blendendem schier unerschöpflichem Reichtum. Die Urwüchsigkeit bildete den charakteristischen Zug dieses Jago, selbst in seiner Verstellung war Urwüchsigkeit. Wenn er Desdemona anschwärzte (II, 1), sprach er sich so in Feuer, daß er schließlich selbst halb und halb an seine Verleumdung glaubte. Sein zweizüngiges Spiel mit Roderigo und Othello führte er wie die Doppelrolle eines Verwandlungskünstlers durch: beide schienen echt, beide überzeugten, in beiden glaubte man den Ausdruck seiner wahren Meinung zu vernehmen. Jagos innerstes Wesen war Gewissenlosigkeit und zynischer Humor. Den Monolog (II. 3)

Und wer ist nun, der sagt, ich sei ein Schurke?

sprach Lewinsky in seelenvergnügter Selbstzufriedenheit vor sich hin, nachlässig auf dem Tische sitzend. Wenn man sich die trotzige Geberde vergegenwärtigt, mit der er hoch aufgerichtet, Himmel und Erde herausfordernd, fast die gleichen Worte als Franz Moor sagte (II, 2), so wird man in diesem Unterschiede einen Schlüssel zu seinem Jago erblicken.

Vom dritten Akt an wuchs er aus dem Frivolen ins Dämonische. Er ward bleicher, schleichender, abgefeimter; er betrieb die schwarze Kunst, in der er sich bisher als Dilettant betätigt hatte, berufsmäßig, als Meister. Seine Lasterhaftigkeit steigerte sich ins Riesenhafte, bewegte sich in Superlativen. Nichts konnte zufälliger, harmloser, unabsichtlicher klingen als seine gegen Othello hingeworfenen Reden (III, 3) und zugleich nichts die teuflische Niedertracht der boshaften Blicke und der tastenden Hand übertreffen, deren Finger wie Geierkrallen zuckten, bereit, das Opfer zu packen, das ihm ungewarnt verfiel. Denn seine Heuchelei vermied jedes Pathos, jede stark aufgetragene Farbe

O Himmel, schütz all meiner Freunde Herz
Vor Eifersucht!

war in seinem Munde ein frommer Wunsch, schlicht und bieder vorgetragen; während die Worte:

Mohnsaft nicht, noch **Mandragora**

einen feierlichen, volltönenden Klang annahmen wie die düstere Unabwendbarkeit des Geschickes.

Jagos Benehmen gegen Emilia entbehrte jeder leisesten Spur von Zärtlichkeit oder Liebenswürdigkeit. Lewinsky tat nichts, die vorgeschützte Eifersucht irgendwie glaubhaft zu machen. Sein Jago war keiner Herzensregung fähig, denn er war die verkörperte Herzlosigkeit.

Dieser völlige Mangel an Empfindung schloß auch eine äußere Peripethie des Charakters aus. Für Jago gab es nicht Reue noch Angst. Wut war die einzige Empfindung, die das Mißlingen seines Planes in ihm auslösen konnte. In schnaubendem Ingrimm erstach er Emilia; dann schnellte er in einem Satze hinaus. Den Anblick der toten Desdemona aber ertrug selbst er nicht. Er wandte sich ab; in die Verbissenheit, die sein finsteres Antlitz ausdrückte, mengte sich ein Zug scheuen Entsetzens. Seine letzten Worte:

Ich blute, doch ich lebe!

stieß er rasch und zähneknirschend hervor. Es war der letzte Pfeil aus dem Köcher seiner Bosheit. Er lebte — mörderischen Absichten seiner Feinde zum Trotze. Dann stand er starr und reglos da, die Hände unter dem Mantel auf dem Rücken gebunden, das rache-glühende Auge auf den Mohren geheftet, das Urbild des verstockten Bösewichts. Wie er als Raubtier gelebt hatte, der ungehemmten Kraft des Naturtriebes folgend, so starb er, ohne die Seelenangst oder Erhebung des Todes zu fühlen.

Lewinsky ging bei der Anlage seiner Gestalten als Idealist zu Wege; er erhob sie über die Wirklichkeit hinaus zu ihrem eigenen Ideal, ihrem eigenen Typus; er steigerte sie innerhalb der vom Dichter gegebenen individuellen Züge zu symbolischer Größe. Die Ausführung dieser individuellen Züge hingegen vollzog sich in unbedingtem Realismus, der vor allem «die Bescheidenheit der Natur» anstrebte. Es war seine oft ausgesprochene Überzeugung, daß «das Kunstwerk von der sinnlichen Erscheinung lebe». Für seine eigene Person bedeutete dieses Bekenntnis manche Einschränkung, manch' wehmütiges Entsagen. Seine nichts weniger als glänzenden äußeren Mittel verwehrten ihm vieles, zu dem sein Geist sich sympathetisch und kongenial hingezogen fühlte. So hat er in bezeichnender Unerbittlichkeit der Selbsterkenntnis nach der Ermahnung eines ihm sonst wohlwollenden Kritikers auf die Darstellung des Hamlet verzichtet, den er, wie ein Augenzeuge berichtet (aushilfsweise 1868 im

Burgtheater und auf einigen Gastspielen), ganz als grübelnden Denker spielte, mit Ausbrüchen heftiger Leidenschaft, ohne Weichheit und ohne jede Sentimentalität.

Doch blieb auch seine Bühnentätigkeit auf ein nicht außergewöhnlich umfassendes Rollenfach beschränkt, so gab es für ihn noch ein anderes Feld, auf dem er sich künstlerisch ausleben konnte, und auf ihm herrschte er unumschränkt und unerreicht: die Kunst des Vorlesens. Hier war ihm schlechterdings kein Gebiet verschlossen, hier stand ihm jede Wirkung zu Gebote. Das spröde Werkzeug seiner Stimme wurde willfährig und fügte sich jedem Ausdruck; es brauste in Donnertönen einher, es schwoll zu erschütternder, feierlicher Gewalt; es erzählte in kindlichem Märchentone, fand echte Laute für den Humor und das derb Komische, und verstand sich auf zartestes Liebesgeflüster. Tief innerlichste Regungen zitterten kaum hörbar durch die Luft; ein Zauber legte sich auf die lauschende Seele, die unmittelbar mit eigenen Organen, nicht durch die Vermittelung des Ohres, Unaussprechliches zu vernehmen glaubte.

Jede technische Schwierigkeit war verschwunden vor der unbedingten Meisterschaft in einer Kunst, der bedeutendes schauspielerisches Können oft mehr hinderlich als fördersam ist, und deren edelstes Wesen Lewinsky mit feinem Verständnis erfaßte in dem ebenso intimen als exklusiven Charakter, den er seinen Vorlesungen — künstlerischen Symposien im besten Sinne — zu geben wußte. Jeder einzelne Hörer trat gleichsam in persönliche Fühlung mit dem Vortragenden. Die schärfste Charakteristik hielt sich innerhalb der Grenzen des gelesenen, nicht des agierten Wortes, und von Mimik und Geberde wurde nicht mehr als das Unwillkürliche geboten, das sich niemals in nervöser Unkontrolliertheit vordrängte. Dennoch hat Lewinsky bei all dieser schlichten Zurückhaltung seines eigenen Ichs als Vorleser, wenn er unpersönlich in der Dichtung aufzugehen schien, die er interpretierte, eine noch stärkere persönliche Note in sie hineingetragen wie als Schauspieler. Am Lesepult kam unmittelbarer alles das zu Wort, was ihn als Mensch vor andern auszeichnete: die kindliche Andacht und Heiterkeit, der männliche Ernst und Unabhängigkeitssinn seiner für alles Schöne und Hohe glühenden Seele. In Lewinsky, der im wahrsten Sinne des Wortes immer strebend sich bemüht, ging der Künstler Hand in Hand mit dem Psychologen und dem Denker, und der Philolog saß ihm im Nacken. So hat er als Vorleser seine außergewöhnliche literarische Kennerschaft erzieherisch für weitere Kreise verwertet, und auch in dieser Hin-

sicht hat seine Kunst für Shakespeare gewirkt. 1863 las er in Wien und 1868 in Graz 28 Sonette in der Übersetzung Bodenstedts, unter dem mißliebigen Kopfschütteln der Kritik, die in bornierter Dreistigkeit behauptete: «Ein Mensch, sei dieser nun Kritiker oder Dichter wie Bodenstedt, oder Schauspieler wie Lewinsky, der behaupten kann, daß Shakespeares Sonette mit dessen Dramen auf gleicher Höhe stehen, gibt den traurigen Beweis, daß er die Vorzüge der letzteren ebenso wenig zu würdigen versteht, als er die Schwächen der ersteren erkennt.»[1]) Doch mußten auch diese wohlweisen Herren von der Feder zugeben, daß Lewinsky die Sonette «im Geiste des Dichters» vorgetragen, indem er ebenso für die Leidenschaft, den mutwilligen Scherz des Liebenden, ebenso für die Innigkeit des Freundes wie für den gedankenvollen Ernst und die erhabene Melancholie des Menschen Shakespeare den rechten Ausdruck fand.[2]) «Am vollsten tönte vielleicht das Sonett — das tiefsinnigste der ganzen Sammlung — von seinen Lippen: O arme Seele! Kern der sündigen Erde»[3]) (CXLVI). Auch wird von tiefem Eindruck und stürmischem Applaus berichtet. An jenem Abend hat Lewinskys Vortragskunst den im großen Publikum stets weniger gekannten Sonetten eine zahlreiche Hörerschaft gewonnen, deren Beifall er wohl freudig als Huldigung am Schreine des Dichters dargebracht, des Dichters, dem er sein bestes Können, sein reifstes Denken gewidmet — im vollsten Sinne des Wortes, «als ein treuer Diener seines Herrn».

So hat denn die deutsche Shakespeare-Gesellschaft in mehr als einem Sinne das Recht und die Pflicht, Josef Lewinsky, der in seiner rasch vorüberrauschenden Kunst als ein Bleibender gewirkt, in dauerndem Gedenken dankbar zu den Ihren zu zählen.

Wien. Helene Richter.

Ludwig Pröscholdt

(geb. 7. März 1854; gest. 19. Juli 1906).

In der ersten Sprechstunde, die ich nach meiner Habilitation im Mai 1873 abhielt, trat ein frischer junger Student bei mir ein und erklärte mir strahlenden Auges, daß er vor kurzem sein Reife-

---

[1]) «Fremdenblatt», 21. April 1863.

[2]) «Wiener Zeitung», Abendblatt, 21. April 1863.

[3]) «Presse», 21. April 1863.

zeugnis erlangt habe und nun nach Leipzig gekommen sei, um hier neuere Philologie zu studieren.

Seine Papiere erwiesen, daß es Stud. Ludwig Pröscholdt war, der am 7. März 1854 in Salzungen als Sohn des dortigen Kantors geboren, dort und in Meiningen seinen Schulunterricht erhalten hatte. Heutigen Tages, wo die Schulanstalt, die Pröscholdt das Reifezeugnis verliehen hatte, zu einem Realgymnasium erhoben ist, hätte seine Immatrikulation für neuere Sprachen nicht die geringste Schwierigkeit gemacht. Aber damals lagen die Verhältnisse noch anders: Schüler der von Pröscholdt besuchten Anstalt wurden in Leipzig nur für Mathematik oder Chemie immatrikuliert, nicht aber für irgend ein Gebiet der Philologie. Doch den jungen Studenten schreckte dies nicht von seinem Plane ab. Er ließ sich als Student der Mathematik eintragen, belegte ein mathematisches Kolleg und studierte — neuere Sprachen! Hierbei hatte er auch schon Gelegenheit durch eine Vorlesung: «Einleitung in das Studium Shakespeares» auf den Dichter gewiesen zu werden, dessen Erforschung und Erklärung er sich später vorzugsweise widmete.

Ostern 1876 verließ Pröscholdt Leipzig. In den drei Jahren seines Studiums an hiesiger Hochschule hatte ich die große Freude, daß er mein Famulus war. Es ist dies eine Einrichtung, die bis heute noch in Leipzig besteht: der Famulus ist die Mittelsperson zwischen dem Dozenten und den Studenten. So hatte ich reichlich Gelegenheit, Pröscholdt genau kennen und seine trefflichen Eigenschaften mehr und mehr schätzen zu lernen. Ganz wenige Studenten begegneten mir, die sich mit solchem Eifer, wie er, ihrem Studium hingaben und mit so großem Verständnis und ungewöhnlichem Ernst das sich gesteckte Ziel verfolgten. Pröscholdt wollte nun promoviert werden. In Leipzig aber war dies für ihn als Realschüler nicht möglich, er mußte daher die Universität wechseln. Daß er Halle wählte, beweist wieder seine reife Überlegung, zugleich wie tief er damals schon in das Studium Shakespeares eingedrungen war. Keine geeignetere Universität zur Ausdehnung seiner Shakespearestudien hätte er sich wählen können. Karl Elze wirkte damals dort und hatte gerade in diesem Jahr durch Veröffentlichung seiner Shakespeare-Biographie die Führung der Shakespeare-Philologie in Deutschland übernommen, nachdem sich Nikolaus Delius fast vollständig von seiner Lehrtätigkeit zurückgezogen hatte. Eifrig studierte Pröscholdt nun weiter: im März 1878 bestand er in Halle seine Staatsprüfung mit gutem Erfolg und wurde auch um diese Zeit an

derselben Universität promoviert. Seine Dissertation erschien allerdings erst 1879 gedruckt: «On the Sources of Shakespeare's Midsummernight's Dream.» Halle a. S. Das Probejahr legte er an der Anstalt ab, deren Leiter und Besitzer er nachher werden sollte, an dem Institut Garnier in Friedrichsdorf bei Homburg vor der Höhe. Als diese Zeit Mai 1879 vorüber war, reiste der junge Lehrer einige Monate in England und Frankreich, um Land und Leute kennen zu lernen und sich noch im mündlichen Gebrauch der fremden Sprachen zu vervollkommnen. Nach Deutschland zurückgekehrt, nahm er seine Lehrtätigkeit an der mit einem Progymnasium verbundenen Realschule (jetzt Kaiser Friedrich-Gymnasium) in Homburg auf. Das Jahrzehnt von Pröscholdts Tätigkeit an dieser Schule (1879—1888) war zugleich die Periode, in der er die hauptsächlichen größeren Arbeiten unternahm und ganz oder wenigstens zum größten Teil ausführte.

Frühjahr 1889 übernahm Pröscholdt als Besitzer die Leitung des Garnier'schen Instituts. Es war keine kleine Aufgabe, diese Anstalt, die durch die Kränklichkeit des letzten Besitzers zurückgegangen war, wieder auf die alte Höhe zu bringen, und es erforderte die ganze Tatkraft des neuen Direktors, um nach den verschiedenen Seiten seiner Aufgabe zu genügen. Denn das Garnier'sche Institut umfaßt außer der großen Schule ein Alumnat, in dem die Schüler zu verpflegen sind, und einen großen Ökonomiebetrieb, da das kleine Friedrichsdorf nicht die große Anstalt täglich mit den notwendigen Lebensmitteln versorgen kann. Allein gerade diese Betätigung seiner Energie auf den verschiedenen Gebieten war nach Pröscholdts Sinn und hielt ihn lange Zeit, anstatt ihn zu überanstrengen, gerade frisch. Und selbst seine größeren Arbeiten hörten nicht ganz auf.

1878, also noch in seiner akademischen Zeit und vor dem Druck seiner Dissertation, ließ er gemeinsam mit seinem Freunde K. Warncke erscheinen: «The Comedy of Mucedorus». Halle 1878. Hieran schlossen sich an: «Pseudoshakespearian Plays, ed. by K. Warncke und L. Pröscholdt.» Halle a. S. 1883-1886 (enthalten: Fair Em, the Merry Devil of Edmonton, Edward III.). Endlich ließen die beiden Freunde noch drucken: «The Shoemakers' Holiday by Dekker.» Halle a. S. 1886. Im Jahre des Beginns seiner neuen Tätigkeit wurde eine Schulausgabe vom «Julius Caesar» von Pröscholdt allein herausgegeben. Die letzte Einzelausgabe eines Stückes von Shakespeare war die Neubearbeitung vom «Merchant of Venice», die zuerst H. Fritsche im Weidmann'schen Verlag herausgegeben hatte. Eine vollständige

Shakespeare-Ausgabe erschien in Hamburg 1879—1891 in 12 Bänden, deren erster von Wilhelm Wagner veröffentlicht wurde. Die anderen 11 Bände aber redigierte Pröscholdt.

Mit der eigenen Schule beschäftigte sich das Blatt «Sonnez», das von 1896 bis zum Tode Pröscholdts in monatlichen Heftchen erschien. Der Hauptzweck war, die alten Schüler über die Vorgänge in dem Garnier'schen Institut zu unterrichten, und so ein Band zwischen dem Leiter der Anstalt und denen, die ihr einst angehört hatten, zu knüpfen. Da aber der Zweck des Herausgebers teils absichtlich, teils unabsichtlich mißverstanden wurde und da vom Arzt Pröscholdt dringend Ausruhen von allen geistigen Arbeiten empfohlen worden war, so entschloß er sich, wenn auch mit schwerem Herzen, die Schulzeitung «Sonnez» aufzugeben. In diesem Sinne schrieb er einen Abschied vom Leser (datiert vom Bad Nauheim am 16. Juli 1906). Badeorte mußte der einst so kräftige Mann in der letzten Zeit seines Lebens besuchen: Wiesbaden und Homburg waren versucht worden, um die Gicht und das damit verbundene Herzleiden zu heben. Allein wenn diese Kuren auch augenblickliche Linderung brachten, eine dauernde Besserung war nicht mehr möglich, um so weniger, als ein so rühriger Geist, wie Pröscholdt, die Ruhe, die die Ärzte von ihm verlangten, sich nicht gönnte. 1906 suchte Pröscholdt Besserung von seinem Leiden in Nauheim. Nach längerer Kur kehrte er am 17. Juli nach Friedrichsdorf zurück. Am folgenden Tag besuchte er einen Jugendfreund in Homburg und diesem gegenüber äußerte er, zwar sei er ein recht kranker Mann, aber er hoffe doch noch einige Jahre mitmachen zu können. Allein anders war über ihn beschlossen. Nachdem er den Abend vom 18. Juli heiter im Kreise seiner Familie zugebracht hatte, begab er sich zur Ruhe. Doch um Mitternacht trat unerwartet infolge eines Herzschlags der Todeskampf ein und ehe die erste Stunde des neuen Tages vorüber war, weilte Pröscholdt nicht mehr unter den Lebenden. Am 21. Juli fand das Begräbnis in Friedrichsdorf statt unter einer Beteiligung, wie sie das Städtchen wohl noch niemals bei solcher Gelegenheit gesehen hatte: ein Zeichen, wie sich Pröscholdt bei Alt und Jung nicht nur Achtung und Anerkennung, sondern auch Liebe erworben hatte.

Über Pröscholdts Verdienste als Lehrer und Leiter seiner Anstalt zu sprechen, überlassen wir andern: hier sei nur noch seiner wissenschaftlichen Tätigkeit in der letzten Periode seines Lebens gedacht. Trotzdem die Schule seine geistige Tätigkeit außerordentlich

in Anspruch nahm und ihn der Möglichkeit beraubte, in den letzten 15 Jahren größere Werke zu schaffen, so fand er doch immer noch Muße, sich mit der englischen Literatur zu beschäftigen und sich mit den neuesten Erscheinungen auf literarischem Gebiet vertraut zu machen: und zwar nicht nur auf dem Shakespeare-Gebiet, sondern auf dem der ganzen neueren englischen Literatur. In seinem Unterricht wurde immer die große Klarheit, mit der er vortrug, gerühmt, dasselbe gilt von seinen kritischen Besprechungen. Immer weiß er hier den springenden Punkt zu finden und das Wichtigste in einem Buche hervorzuheben. Er kann daher jungen Kritikern als Muster dienen, die immer nur eilen, ihre eigenen Ansichten hervorzuheben. Davon war Pröscholdt weit entfernt! Unbefangnes Urteil und Maßhalten in der Kritik zeichnen seine Besprechungen aus. Daß er bis zu seinem Tod eifrig die Neuerscheinungen verfolgte, beweist der Umstand, daß sogar nach seinem Tod Kritiken erschienen (vgl. z. B. Lit. Centralblatt 1906, Sp. 1242 u. 1367).

So hat sich Pröscholdt als Shakespeare-Forscher einen Platz neben seinem Lehrer Elze errungen und auch als Kritiker wird er nicht so bald vergessen sein. Doch am höchsten steht er als trefflicher Mensch und als Lehrer und Freund seiner vielen Schüler. Auf ihn lassen sich mit vollem Recht die Worte Cranmers anwenden:

. . . in all the progress
Both of my life and office, I have labour'd,
And with no little study, that my teaching,
And the strong course of my authority,
Might go one way, and safely, and the end
Was ever to do well.

Leipzig. Richard Wülker.

Kuno Fischer.

Am 5. Juli 1907 ist Kuno Fischer nach langen, schweren, seine Arbeitskraft lähmenden Leiden von uns geschieden: einer jener hochbedeutenden Menschen, deren Wirksamkeit bei Lebzeiten sich ungewöhnlich weit erstreckte und deren Arbeit weit über das Grab hinaus anregend und befruchtend wirkt. Zu denen, die um ihn Leid tragen und doch auch auf lange Zeiten reiche Förderung von seinen Schriften erwarten dürfen, gehört die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

Die Vita des Abiturienten bezeugt eine tiefgreifende Einwirkung Shakespeares auf Kuno Fischer schon in der Posener Schulzeit; aus

einer Neigung zu lyrischer Schwärmerei, die seiner inneren Entwicklung hinderlich war, habe ihn Homer in die reale Welt der Geschichte geführt; «Shakespeare aber», bekennt der Jüngling, «den ich als das größte dramatische Genie bewunderte, hat mir die Wahrheit zum Bewußtsein gebracht: der Mensch ist zum Handeln geboren und muß drastisch in die Gegenwart eingreifen». Und zu einer Zeit, wo an die Stelle absoluter Wertung längst das historische Verständnis der elisabethanischen Epoche getreten war, hat Kuno Fischer seinen Zögling, den Erbgroßherzog Karl August von Sachsen mit Hilfe von Shakespeares Dramen in seine künftigen Herrscherpflichten einzuführen gesucht.[1]) Selber aufs stärkste angeregt von der mächtigen Persönlichkeit des englischen Dichters, suchte und wußte er zu ihm in ein wahrhaft persönliches Verhältnis zu treten, wie zu den deutschen Klassikern, zu Lessing, Goethe und Schiller; auch in deren Interpretation kommt seine eigene Natur zur Geltung, die auf Kampf und Kritik, dann aber auf Versöhnung und ruhige Abklärung der Ergebnisse drängt; so erscheint in seinem Schillerbuch der Entwicklungsgang des Dichters mehr im Sinne einer «heroischen Tragödie» komponiert, als rein kritisch analysiert. Dies dramatische Element, das auch seinem Hauptwerk, der «Geschichte der neueren Philosophie» nicht ganz fehlt, ist seiner Interpretation englischer Dramen in reichem Maße zu gute gekommen.

In Shakespeares Werken, vor allem soweit sie zunächst im Gesichtskreise Kuno Fischers standen, kommt der Gedanke der harmonischen Entwicklung für das einzelne Individuum kaum, für die Gattung zum mindesten nicht in erster Linie in Betracht. Was er dafür vor unsern Klassikern voraus hat, ist die ungehemmte Gewalt, mit der seine Figuren sich ausleben dürfen, als germanische Renaissancenaturen, die er in starker Wechselwirkung zwischen seiner eigenen Seele und den von der Geschichte dargebotenen Individuen mit greifbarer Deutlichkeit erschaut und darstellt. «Es gibt unter den Vermögen der dramatischen Kunst eines, in welchem Shakespeare die wenigen Dichter, die überhaupt mit ihm wetteifern können,

---

[1]) Laut dem Brief an Gervinus vom 13. April 1863 (herausg. von Traumann, «Frankf. Ztg.» 1908, Nr. 4) behandelte er mit dem Prinzen in Lektüre, Unterredung und schriftlicher Erörterung zuerst Schillers gehaltreichste Gedichte, dann Goethe («Götz», «Egmont», «Iphigenie», einen Teil des «Faust»), dann Lessings «Laokoon», zuletzt Shakespeares «König Johann» und «Richard II.», um seinen Sinn für die darin enthaltene Staatsweisheit und königliche Kunst der Menschenkenntnis zu wecken. Vgl. auch Ilbergs «Neue Jahrbücher für Pädagogik», VII 509 ff.

unbestritten übertrifft: das ist die Kunst seiner Charakteristik sowohl in dem Umfange, den sie beherrscht, als in der Tiefe, bis zu welcher sie in die verborgenen Wurzeln der menschlichen Charaktere eindringt und hier die Beweggründe der Handlungen bloßlegt. Hier gilt es, den Charakter in der Wurzel seiner Natur, in dem innersten Motiv seines Daseins zu ergreifen und eine Charakterform auszuprägen, die nicht mehr typisch sein kann, sondern durchaus eigenartig und individuell .... Je schwieriger und für das Auge der gewöhnlichen Menschenbetrachtung undurchsichtiger ein Charakter ist, je mehr sich in ihm scheinbar entgegengesetzte Eigenschaften mischen, umso anziehender und größer ist die in ihm gelegene Aufgabe für einen Dichter wie Shakespeare.»

So die Einleitung des ersten Schriftchens zur Shakespeare-Kunde, das K. Fischer veröffentlicht hat: «Shakespeares Charakter-Entwicklung Richards III.» Es sind Vorträge, gehalten in der «Rose» zu Jena im Februar 1868, wohl aus dem Kolleg «de Shakespearii arte dramatica» hervorgegangen, das Fischer im Winter 1866/67 in Jena begann und im nächsten Sommer beendete[1], in Heidelberg aber leider nicht wiederholte. Vor kurzem ist ein Neudruck des Schriftchens erfolgt, dem sein Verfasser zeitlebens eine gewisse Vorliebe bewahrte; im übrigen hat es mindere Beachtung gefunden, als seine übrigen Schriften; wir können das verstehen: der eigene Wert des Büchleins liegt in seiner persönlichen Note; im übrigen ist die Shakespeare-Forschung inzwischen gerade hinsichtlich des Studiums von Shakespeares Charakteren in andere Bahnen eingelenkt. Wohl hat der Verewigte mit der großen Gewissenhaftigkeit des Hegelianers gegenüber dem geschichtlich Gewordenen das Verhältnis des Dichters zu seinen Quellen und dieser Quellen zu den historischen Tatsachen in den Kreis seiner Betrachtungen hereingezogen; aber es fehlt in der Rechnung ein wichtiger Faktor: Shakespeare selbst als historisch gewordene und historisch bedingte Persönlichkeit; woher die grandiose Kenntnis des menschlichen Seelenlebens auch in der englischen Renaissance kam, die, nach langem Ringen ganzer Generationen um die wissenschaftliche Erfassung der Individualität und ihrer Differenzierung schließlich bei Shakespeare zu künstlerischer Auffassung und Neugestaltung des Gelernten und all-

[1]) Freundl. Mitteilung Wolfgang Kellers. Für weitere Nachrichten bin ich Frau Geheimrat Claus, der Tochter Kuno Fischers, zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Auch die Unterstützung dieser Arbeit durch Herrn Verlagsbuchhändler O. Winter sei hier dankbar hervorgehoben.

mählich zum Gemeinbesitz Gewordenen, zur Zertrümmerung überkommener dichterischer Formen und Typen führte, das haben uns erst in jüngster Zeit die akademischen Forschungen W. Diltheys in überraschender Weise gezeigt; die ganz eigene Art aber, auch die Grenze der Menschenbeobachtung und -darstellung gerade in dieser Zeit und dieser besonderen Kulturwelt war doch schon früher beobachtet worden. Aus dem bahnbrechenden Werke von W. Wetz über «Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte», das ganz auf eine relativistische Darstellung der Kunst des englischen Dichters ausgeht, erhellt nun erst die absolute, für alle Zeiten vorbildliche Höhe, die seine ethopöetische Kunst in seinen reifsten Werken erreicht hat, und die jedem Erzeugnisse genialer, menschlicher Verstandes- und Phantasietätigkeit eigen ist, wie uns Eucken erst jüngst wieder nachdrücklich eingeschärft hat. Kuno Fischer kommt zu ähnlichen Ergebnissen, aber auf andere Weise; er nimmt Shakespeare von vornherein in hohem Grade absolut, indem er mit sicherem Griff die ausgereiftesten Werke seiner Kunst herausnimmt und analysiert. Er tritt von oben her zu Shakespeare heran, schaut vom Gipfel wieder zurück auf den durchmessenen Weg, macht den in unserem Sinne höchsten Erfolg seiner Arbeit zum Bestimmungsgrunde der Arbeit überhaupt, ohne zu fragen, ob denn das, was uns heute als das Vornehmste erscheint, dessen Bewältigung uns in das größte Erstaunen versetzt, auch dem Dichter selber als Rätsel, als schwierige Aufgabe überhaupt in das Bewußtsein trat, ob er nicht zunächst näher liegenden Zielen zusteuerte und nebenher das Wunderland entdeckte, in das nach ihm sobald keiner eintreten sollte. So setzt er denn seiner ganzen Analyse die prinzipielle Erklärung voran, die nun als Leitmotiv durch seine Interpretation immer wieder durchklingt: «Wirken in einer menschlichen Natur ungeheure Schicksale und Kräfte dergestalt zusammen, daß sie eine selbstsüchtige Leidenschaft ganz entfesseln, zu furchtbaren Ausbrüchen, zu moralisch entsetzlichen Wirkungen treiben, so haben wir das menschliche Böse in seiner grandiosen Gestalt vor uns, einen Charakter der eigensten Art, in dessen Betrachtung die Bewunderung vor der Kraft unwillkürlich zusammenfällt mit dem Abscheu vor der Wirkung. Das Geheimnis des Bösen ist eins mit dem Geheimnisse der menschlichen Individualität in der Grundrichtung ihres Willens. Je großartiger beide sind, umso weniger sind sie zu trennen. Daher wird eine Kunst, die ihrer ganzen Anlage nach zur Bildung der Charaktertypen mehr als Charakterindividuen bestimmt ist, schwerlich im Stande sein, das

menschliche Böse dramatisch verwendlich zu machen und in seinem wirklichen Ursprung zu treffen. Shakespeare hat es verstanden, wie kein Dichter vor und nach ihm. Unter den Charakteren seiner Dichtungen gibt es gerade für diese Aufgabe seiner dramatischen Kunst kaum ein größeres Objekt und eine größere Probe als seinen Richard III.»

Was aber K. Fischer hier mit strikter Beziehung auf Shakespeare herauszuarbeiten hinterließ, darauf hatte er indirekt bereits hingewiesen und künftigen Forschern selber das wertvollste Material an die Hand gegeben.

Im Jahre 1856 erschien bei Brockhaus in Leipzig eine Schrift, der die englische Literatur- und Geistesgeschichte Vieles verdankt, noch mehr verdanken sollte, zum erstenmal unter dem Titel: «Franz Baco von Verulam. Die Realphilosophie und ihr Zeitalter.»[1]) Fischer war damals bereits der öffentlich anerkannte Historiker der neueren Philosophie. In sorgfältiger Reproduktion der Ideen und Systeme der führenden Geister hatte er im Grunde genommen doch vor allem die Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Idealismus darzustellen unternommen, der gerade in jenen Tagen heftige Kämpfe mit dem «entgegengesetzten philosophischen Geschlecht», dem Realismus auszufechten hatte. Das gründliche Studium Kants hatte Fischer zu Hume geführt und ihm die Gewißheit eingeprägt, daß Realismus und Individualismus nicht parallele, sondern konvergierende Wege beschreiben, die zu gleicher Zeit in einem gemeinschaftlichen Ziele, eben in Kant zusammentrafen: die eingehende Auseinandersetzung Leibnizens mit Locke in den «Neuen Abhandlungen» belehrte ihn, wie wenig der moderne deutsche Idealist berechtigt sei, über die englischen Realisten vornehm die Nase zu rümpfen und wenn ihn schon das unzweifelhafte Bewußtsein, durch die Geschichte der Philosophie am besten der Aufklärung der Zeitgenossen über ihre Probleme, der Neugestaltung einer wert- und kraftvollen Weltanschauung zu dienen, auf eine möglichst unbefangene Würdigung der gesamten, bisher geleisteten philosophischen Arbeit auch des gegnerischen Lagers, auf eine Durchdringung des Idealismus mit dem Realismus hinwies, «sodaß sie sich gegenseitig sättigten», so kam noch eine ganz besondere, innere Verwandtschaft Fischers mit Bacon hinzu, die ihn in dem Mann, der von den Engländern als erster und größter Denker ihres Landes gefeiert, in Deutschland kaum anerkannt und in die üblichen Geschichtsdarstellungen auf das Verkehrteste eingeordnet war, den

---

[1]) Eine englische Übersetzung von Oxenford erschien 1857 zu London.

führenden Geist der empiristischen Philosophie, den Bahnbrecher und geistigen Vater aller kommenden Richtungen des englischen Denkens sehen und verehren ließ. Gleich Bacon verfolgt Fischer mit seiner Arbeit einen praktischen Zweck; nur schwebt ihm nicht die äußere Naturbeherrschung und Entfaltung politischer Macht als das Ziel des Philosophen vor, sondern die Orientierung der Zeit über sich selber, die Stellung der eigenen Generation und der künftigen zu dem Geiste Kants; als geborene Herrschernatur stand jener vor dem Parlament, dieser auf dem Katheder, mächtiger Wirkung auf die Menschenseelen gewiß; und der deutsche Philosoph, der nichts weniger war als ein Stubengelehrter, dem immer nur das Leben aus dem Vollen behagte, durfte in der mehrfach zitierten Vorrede dieser ersten Auflage dankbar bekennen: «Bacos Philosophie ist der lebensvollste und ganz ungekünstelte Ausdruck des Realismus. Nachdem mich die Systeme eines Spinoza und Leibniz lange bewegt, erfüllt und gleichsam in sich aufgenommen hatten, ist mir die Beschäftigung in Baco wie ein neues Leben erschienen, dessen Früchte ich in diesem Buche gesammelt. Darf ich mich dem Eindrucke überlassen, den die Bacon'sche Philosophie im ganzen macht und der selbst die Phantasie für sich gewinnt, so hat sie etwas, wodurch sie sich auf höchst eigentümliche und zugleich natürliche Weise von den anderen Werken der europäischen Philosophie unterscheidet. In ihrer geordneten und kräftigen Lebensfülle, die alle künstliche Regelmäßigkeit ausschließt, hat diese Philosophie garnichts Beschnittenes, wie ein englischer Park, oder um die Sache bedeutungsvoller und treffender zu sagen: sie hat garnichts Binnenländisches, wie die mächtige Insel, die sie erzeugt hat». Man fühlt diesen Zeilen und nicht bloß ihnen, sondern dem ganzen Büchlein an, daß ein Hauch der Sehnsucht nach englischer Bürgerfreiheit, nach großen, starken Lebensbedingungen hindurchweht, wie denn die Vorrede das Geständnis ablegt, daß das eigentliche Studium Bacos in der trübsten Zeit von Fischers Leben eingesetzt habe: «Es war in einem öffentlichen Vortrag über das Verhältnis Bacos zu den Alten, als ich nach Jahren zum erstenmal wieder auf einem akademischen Katheder redete. Die Philosophische Fakultät von Berlin, der ich diese mir denkwürdige Stunde verdanke, wird es mir vergönnen, daß ich in der Erinnerung derselben ihr dies Buch in tiefster Dankbarkeit zuschreibe.»

Fast 20 Jahre später, 1875, ist die zweite Auflage des Buches erschienen, nunmehr ein stattlicher Band, der in dritter Auflage,

als zehnter (Schluß-)Band dem Geschichtswerke Fischers angefügt ist; er zeigt, daß die Arbeit des Verfassers auf dem Gebiete des Empirismus, dem er doch immerhin als ein innerlich Fremder gegenüberstand, wie ein Entdeckungsreisender dem fremden Volke, dem er noch soviel Teilnahme, Gerechtigkeit, ja Liebe entgegenbringen mag, wahrlich nicht geruht hatte; dieser Arbeit ist der krönende Abschluß der Lebensarbeit Fischers, ist die Darstellung Rousseaus, die geplant war, aufgeopfert worden! Ein Grund mehr, das Gebotene dankbar zu begrüßen! In dem neuen Buche (denn solches liegt vor), das jetzt den Titel führt: «Francis Bacon und seine Schule. Entwicklung der Erfahrungs-Philosophie» wird nicht bloß mit den letzten Angriffen auf den Engländer, besonders mit De Maistres ultramontanen und Liebigs utilitaristischen Erwägungen abgerechnet, nicht bloß die naturalistische, sensualistische, skeptizistische Richtung, jeweils wieder um die führenden Geister gruppiert, eingehend gewürdigt, sondern vor allem dem Werdegang und dem Charakter des Mannes, seinem Verhältnis auch zu der ihn umgebenden Welt die eingehendste Beachtung geschenkt. Auch hier macht sich jenes historisch-biographische Interesse Fischers geltend, das in allen seinen Arbeiten, in seinem Kolleg, ja in seiner Technik des Examinierens mit den Jahren immer stärker hervortrat. Etwas kühler als früher steht der Darsteller seinem Helden gegenüber, prüft und beurteilt seine politischen Grundsätze auf Grund eindringender geschichtlicher Studien und tritt vorurteilsfrei, mit warmer Teilnahme und ohne jedes philiströse Splitterrichten, aber auch ohne die Neigung zum Vertuschen und Schönfärben diesem Menschen gegenüber, dessen Charakterbild von der Parteien Haß und Gunst sattsam verwirrt worden war. Der große, zweite Abschnitt des Werkes, über Bacons Lehre, ist in seiner Einteilung und Methode abhängig von der Grundthese, daß bei Bacon das Ziel seines Denkens, die praktische Bedeutung der Philosophie und der Wissenschaft überhaupt, zugleich der Ausgangspunkt war, daß infolge dessen seine Arbeitsweise nicht synthetisch, sondern analytisch war und die Darstellung seines Systems, sofern man davon reden kann, denselben Weg gehen mußte; wie weit sich diese Grundthese mit Bacons induktivem Vorgehen vereinigen läßt, ist hier nicht wohl zu entscheiden; sicherlich aber entsprach es dem innersten Bedürfnis Kuno Fischers, ihn in der angegebenen Art zu behandeln, wie wir denn auch die Lust des Darstellers am eigenen Werke aus den Worten fühlen: «Je weniger man in der Bacon'schen Lehre die eigentümliche Art und Konsequenz ihrer Denkweise erkannt hat,

umso mehr machen wir es unserer Darstellung zur Pflicht, die logische Bündigkeit derselben zu erleuchten.

Die eindringliche Beschäftigung Fischers mit Bacons Persönlichkeit und seiner Philosophie war für die deutsche und englische Shakespeare-Forschung umso wichtiger, als sie für denjenigen, der sehen und lernen wollte, ein für alle Male die Haltlosigkeit der sogenannten Bacon-Theorie widerlegte; die ästhetische Hilflosigkeit, die Bacon allenthalben beweist, wo er von künstlerischen Dingen spricht, insbesondere seine Geringschätzung des Theaters und schließlich der dramatischen Kunst, die ihm höchstens als Quelle für die Kenntnis menschlicher Charaktere wichtig erscheint, macht jede aktive, erfolgreiche Bemühung des Mannes um die Poesie von vornherein unwahrscheinlich. Dazu kommt, daß Bacon bei aller Verwandtschaft mit Shakespeare bezüglich der großen Auffassung menschlichen Seelenlebens überhaupt, doch im einzelnen bedeutsam von ihm differiert. «Es ist sehr charakteristisch», sagt Fischer in dem neuen Kapitel «Bacon und Shakespeare», «daß Bacon unter den menschlichen Leidenschaften am besten den Ehrgeiz und die Herrschsucht, am wenigsten die Liebe begriff, die er am niedrigsten schätzte.» Im einzelnen hat dann Fischer seine Meinung über die Streitfrage in jenem Festvortrage über «Shakespeare und die Bacon-Mythen» präzisiert, mit dem er unsere Gesellschaft im Jahre 1895 erfreute und wovon ich also an dieser Stelle am wenigsten zu reden brauche.

Freilich hob Fischer selbst andererseits eine so starke Berührung zwischen beiden Männern gebührend hervor, wie die Überschätzung des römischen, das gründliche Mißverständnis des naiven, griechischen Altertums. Gerade hier zeigen sich Shakespeare und Bacon als Söhne ihrer Zeit. Aber auch ihre gespannte Aufmerksamkeit auf die Entstehung und den Ablauf der menschlichen Gemütsbewegungen, auf das Affektleben des Menschen sind ein spezifisches Erbteil der Renaissance. Nur wer an den oben erwähnten, aufschlußreichen Aufsätzen W. Diltheys über das Affektstudium der italienischen und holländischen Philosophen des 15. und 16. Jahrhunderts achtlos vorübergegangen ist, kann hier aus einer Gleichheit der Interessen etwa auf die Identität der Person schließen. Beiden war die Erkenntnis aufgegangen, «daß die Individualität ein Produkt sei von Natur und Geschichte, durchgängig bestimmt durch natürliche und geschichtliche Einflüsse, durch innere Anlagen und äußere Einwirkungen». Entsprechend hat Bacon das Charakterbild Julius Caesars entworfen, entsprechend Shakespeare seine großen tragischen Charaktere geführt.

Schade, daß Fischer seine eminente Kunst geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Schilderung auch später nicht für Shakespeare in dem Sinne fruchtbar gemacht hat, daß er in seine Erläuterungsschriften die für den jeweiligen Helden der Dramen in Betracht kommenden Gesichtspunkte in den großen Zusammenhang der historischen, psychologischen und ethologischen Errungenschaften des Zeitalters einreihte. Dasselbe also, was wir bei «Richard III.» andeuteten, gilt auch von der letzten, schönsten und reifsten Frucht seines Shakespeare-Studiums, von seinem Buche über den «Hamlet». Mochte Fischer, unbewußt oder methodisch, für sich beim Durchdenken der Probleme eine Trennung vornehmen zwischen seinen eigenen Anschauungen über Welt- und Menschenschicksale und denen, die Shakespeare hegen mochte oder hegen konnte, er spricht das nicht mit genügender prinzipieller Schärfe aus, er reißt uns nicht mit einem energischen Ruck aus unserer Gegenwarts-Psychologie heraus, um uns auf dem Boden der Renaissance anlangen zu lassen. Tut er doch selbst das Urhamlet-Problem mit ein paar ganz kurzen Worten ab. Aber wie vermag er es, mit sanfter Gewalt uns in die Seele eines Shakespeare, aus dessen Lebensbronnen er einen tiefen Trunk getan hat, hineinzuschmiegen, alles, was irgend an verwandten Regungen in uns schläft, wach zu rufen und für die Aufgabe der Interpretation in Bereitschaft zu stellen! Wir bewundern die durch langjährige, mühevolle Übung zur Meisterschaft ausgebildete Kunst, in schlichter, mit Gefühlsausdrücken sparsamer, vielmehr epigrammatisch zugespitzter Sprache doch den vollen Stimmungsgehalt einer Szene herauszuarbeiten, uns das tragische Pathos des Helden mitdurchleben zu lassen; die verhaltene Glut dieses, im Sinne Goethes enthusiastischen Erklärers leuchtet zwischen den Zeilen hervor, wie sie sich aus der wohltätig disziplinierten Sprechweise des Redners auf seine Hörer zu übertragen wußte. Fischers ganze Darstellungskunst hat hier ihren letzten Triumph auf rein literarhistorischem Gebiete gefeiert, wie im «Hegel» auf philosophischem. Das siegesgewisse Bewußtsein glücklicher Lösung aller Probleme und souveräner Beherrschung des Stoffes geht durch das ganze Werk hindurch und gipfelt in dem Schlußsatz: «Die Hamlet-Probleme haben auf mir gelastet und drücken mich nicht mehr». Von seiner sicheren Höhe aus hält dieser Meister der Polemik, der eben von «kritischen Streifzügen wider die Unkritik» zurückgekehrt ist, strenge Musterung unter seinen Vorgängern, wie denn seine ganze Schrift aus der Kritik an Loenings Hamlet-Arbeit erwachsen ist. Es ist aber, als wirkte die kampffreudige Art, womit

er hier die Kritik seine angesehensten Vordermänner mit einem parlamentarischen Bilde «zur Sache ruft», mit den heroischen Zügen im dichterischen Charakter Hamlets zusammen, und als verstärkte die eine seelische Energie die andere. Denn nichts will Kuno Fischer von dem tatenlosen Grübler oder gar dem Feigling Hamlet wissen; die Heldenhaftigkeit des Dänen-Prinzen, die uns (gerade uns) Schick so beredt auseinandergesetzt hat, mußte auch er betonen. Vor allem wehrt er mit Entschiedenheit jede Interpretation ab, die nur von ferne an die «Schicksalstragödie» gemahnen könnte: Weder wird der Held von außen her wider seinen Willen zum Handeln bestimmt, noch von außen her am frischen Handeln gehemmt. Vielmehr liegen die Vorbedingungen aller seiner Entschlüsse und auch seiner Unschlüssigkeit nur in ihm selbst. Das Stück ist nach Fischers Deutung auch keine Rache- und Vergeltungstragödie, die unsere Aufmerksamkeit auf die Lösung eines moralischen Problems lenkt, sondern ein reines Charakter-Trauerspiel, dessen Reiz in der an einem sachlichen Problem sich entfaltenden Fülle und Tiefe der einzelnen, beteiligten Persönlichkeiten liegt. Der Dichter tritt hier, wie der Herr im «Prolog» des Faust, seinen Figuren gegenüber: «Er führt sie in alle Versuchungen, er stellt sie auf alle Proben, damit sie ihr Wesen vor unseren Augen enthüllen und uns erkennen lassen, was sie sind». Wenn also Hamlet so schwer zum Handeln kommt, so liegen die Antriebe und Hemmungen in ihm selbst und er leidet nicht unter einer seelischen Abspannung, einer Unzulänglichkeit, sondern gerade unter der freilich nicht ausgeglichenen Überfülle des inneren Erlebens. Seiner Rachelust, seiner sittlichen Reaktion auf die enthüllte Schandtat, wirkt ein Mangel an Tatlust entgegen, «der aus dem Mangel an Lebenslust hervorgeht, aus seiner welt- und lebensfeindlichen Stimmung», die doch schließlich auch wieder durch Erfahrungen sittlicher Art veranlaßt ist, vor allem durch die schnelle Heirat seiner Mutter. Auf der einen Seite erfüllt ihn glühender Haß gegen den Hauptschurken, auf der anderen Seite tiefer Ekel vor der ganzen Welt, zu der dieser Schurke mit gehört. In jedem Fall birgt Hamlets Charakter jenen inneren Widerspruch, den Kuno Fischer so scharf zu präzisieren weiß: «Dieselben Motive, welche die Rachelust entzünden, löschen die Lebenslust aus». Damit ist die eigentliche Tragödie in die Seele des Helden selbst hineingelegt und ein Charakter hingestellt von jener Fülle und Komplikation, die das höchste Interesse dieser selbst so reichen und so schwer auf eine Formel zu reduzierenden Gelehrten- und Künstlernatur erregen und fesseln konnte.

Daß Fischers ganze Größe, sein mannhaftes Vordringen auf die schwierigsten Probleme, sein ehrliches Ringen um eine ihn selbst voll befriedigende Lösung, seine tapfere und mit tiefem Respekt vor wahrer Größe verbundene Verteidigung gegen die Gegner zur Rechten und zur Linken, die kräftige Zügelung überwallenden Gefühls und die gewissenhafte Bewältigung des Ausdrucks noch im letzten Jahrzehnt seiner Wirksamkeit dem tiefsten Drama Shakespeares zugute kam, das soll Kuno Fischer in unserem engeren Kreise neben der hohen Verehrung, die wir dem großen Forscher und starken Menschen überhaupt entgegenbringen, noch eine ganz besondere, liebevolle Dankbarkeit sichern.

Heidelberg. Robert Petsch.

Theaterschau.

Englische Shakespeare-Festspiele 1907.

Der Besuch, den Beerbohm Tree mit seiner Truppe im April des vorigen Jahres der deutschen Reichszentrale abstattete, hat die Aufmerksamkeit der deutschen Theaterwelt mehr, als es bis dahin der Fall gewesen war, auf die englische Bühnenkunst, insbesondere auf die Shakespearepflege des heutigen englischen Theaters hingelenkt. Die Aufnahme freilich, die den Aufführungen Trees vonseiten der Berliner Kritik bereitet wurde, war abgesehen von dem vielfach unwürdigen Tone, auch sachlich keine ganz gerechte. Die Presse, von dem an sich berechtigten Stolze durchdrungen auf das, was die deutsche Bühne in ernster und gewissenhafter Arbeit für Shakespeare zu leisten sich bemüht, hat sich im Vergleiche der beiderseitigen Leistungen ausschließlich auf die Seite des deutschen Theaters gestellt und gegenüber den offenbaren charakteristischen Schwächen der englischen Bühne deren Vorzüge allzu wenig hervorgehoben.

Wem Gelegenheit gegeben ist, in London selbst die dortigen Theaterverhältnisse einige Zeit zu verfolgen, der wird den Leistungen Beerbohm Trees gerechter und objektiver gegenüberstehen, als wer seine Vorstellungen auf dem Hintergrunde des deutschen Theaterwesens zu Gesicht bekommt. In der im allgemeinen herrschenden literarischen Öde des Londoner Theaterlebens, in dem das wertlose Sensationsstück einerseits, Operette und Gesangsposse andererseits beinahe ausschließlich das Wort führen, bedeuten Trees Shakespeare-Vorstellungen, bedeutet vor allem die zum Geburtstage des Dichters alljährlich von Tree veranstaltete Shakespeare-Woche in His Majesty's Theatre eine Oase wohltuender künstlerischer Erquickung. Der Zyklus Shakespeare'scher Vorstellungen, der in der letztjährigen Festwoche vom 22. bis zum 27. April 1907 in Szene ging, umfaßte sechs verschiedene Stücke: den «Sturm», das «Wintermärchen», «Hamlet», «Was ihr wollt», «Julius Caesar» und «Die lustigen Weiber von Windsor».

Die weitaus beste und gelungenste dieser Aufführungen ist die des «Wintermärchens», über dessen Neueinstudierung durch Tree (zuerst am 1. September 1906) schon E. L. Stahl im vorigen Bande dieses Jahrbuches berichtet hat. Der vortrefflichen Charakterisierung dieser Vorstellung an jener Stelle ist kaum etwas hinzuzufügen. Die Ensembleszenen sind ausgezeichnet; vor allem ist das Schafschurfest, trotz einzelner Willkürlichkeiten und Künsteleien, durch seine prachtvolle Frische, durch das Leben und den

Humor, der es durchleuchtet, durch die geschmackvolle Anordnung seiner Bilder eine Regieleistung ersten Ranges, die wärmste Bewunderung verdient. Dem musikalischen Elemente freilich wird, wie überall in England, eine allzu breite und aufdringliche Rolle eingeräumt; nicht nur dadurch, daß die volkstümlichen Gesänge des Schafschurfestes in opernmäßiger Weise durch das volle Orchester begleitet werden, sondern auch dadurch, daß eine Apollo-Hymne das Stück beginnt und wieder schließt, daß die letzte Rede Hermionens in der Szene ihrer Verhaftung melodramatisch begleitet und dem Effekt des musikalischen Schlusses zuliebe die ganze Dialogszene, die ihrem Abgang folgt, gestrichen wird. Von den sonstigen Streichungen ist am schwersten die der zweiten Szene des fünften Aktes zu beklagen. Wenn man auf dem deutschen Theater nach dem Vorbilde Dingelstedts die Erkennung zwischen Leontes und Perdita in einer stummen pantomimischen Szene auf die Bühne schleppt, so ist das ein unverzeihlicher Mißgriff, der den deutlich zutage liegenden, wohlweislichen Absichten des Dichters brutal ins Gesicht schlägt. Ebenso verkehrt ist es, wie es bei Tree geschieht, die wundervolle Erzählung jener Erkennungsszene, das unentbehrliche Bindeglied zwischen der ersten und der dritten Szene des letzten Aktes, zu beseitigen und damit auch den letzten Auftritt zwischen Antolycus und den beiden Schäfern, den prächtigen Schlußakkord der burlesken Handlung, zu opfern.

Es ist eine eigentümliche Liebhaberei Beerbohm Trees, die Shakespeare'schen Stücke, anstatt der Fünfteilung des Originals, durchweg in drei Akte zu gliedern. Diese Anordnung kommt der Übersichtlichkeit der Handlung und ihrer dramatischen Gliederung in manchen Fällen zugute. Beim «Wintermärchen» bietet sie den Vorteil, daß der erste Akt, der mit der Gerichtsszene schließt, den ganzen ersten Teil der in Sizilien spielenden Handlung, der zweite sämtliche Vorgänge in Böhmen, der dritte wieder die Schlußszenen in Sizilien zusammenfaßt. Der zeitliche Intervall, der beide Hälften des Stückes trennt, verkörpert durch den Chorus der Zeit, fällt in die Mitte des zweiten Aktes. Gegen diese Anordnung spricht, daß die erste Hälfte des Stückes, wie neuerdings auch Max J. Wolff in seiner Shakespeare-Biographie (II, S. 361) mit vollem Recht hervorhebt, nicht mit der tragischen Gerichtsszene, sondern mit dem unmittelbar darauffolgenden tragikomischen Idyll der Bärenszene auf dem Theater schließen müßte. Es entspricht der eigentümlichen Märchenstimmung des Stückes, daß der Zuschauer schon an dieser Stelle durch das Idyll der ersten böhmischen Szene, den organischen Übergang von dem ernsten zu dem heiteren Teil der Handlung, auf den hoffnungsfreudigen Ausgang des Ganzen vorbereitet wird.[1])

In der Besetzung der Einzelrollen hat sich seit der von Stahl besprochenen Erstaufführung des Stückes Verschiedenes geändert. Anstelle der im vorigen Jahrbuch ausführlich gewürdigten Leistung von Ellen Terry ist Russ Whytal mit einer wohl nicht auf derselben Höhe stehenden, aber immerhin sehr anerkennenswerten und vornehmen Darstellung getreten. Lyn Harding gelingt es, die schwere und heikle Rolle des Leontes so sym-

---

[1]) Vgl. auch die Einleitung zu meiner bei Reclam erschienenen Bühneneinrichtung des Stückes.

pathisch als nur irgend möglich zu gestalten, vor allem dadurch, daß er schon in der Eifersuchtstragödie des ersten Teils die Schwere seines eigenen Leidens, wo nur immer möglich, zu betonen sucht. In dieser Beziehung ist namentlich sein stummes Spiel zum Schluß von II, 3 hervorzuheben. Daß die Rolle der Paulina, die in Deutschland zumeist in den Händen einer gereiften Heroine liegt, bei Tree von der anmutigen jugendlichen Alice Crawford, der vortrefflichen Darstellerin der Miranda und Olivia, gespielt wird, verdient als eine interessante Eigenheit der englischen Bühne gegenüber dem deutschen Brauche hervorgehoben zu werden. Unter den komischen Rollen steht in erster Linie die ganz ausgezeichnete, von einer köstlichen Drollerie getragene Darstellung des jungen Schäfers durch Playfair.

Der schöne und harmonische Gesamteindruck, den Trees Inszenierung des «Wintermärchens» trotz einzelner Bedenken, die sich da und dort erheben, hervorruft, wird nicht in allen Shakespeare-Vorstellungen von His Majesty's Theatre in gleicher Weise erreicht. Viele eigentümlichen Schwächen und Mängel dieser Vorstellungen, die sich dem deutschen Auge weit schärfer zeigen als dem englischen, wird man weniger Tree selbst, als den englischen Theaterverhältnissen, aus denen sie erwachsen sind, zur Last legen dürfen. Sie hängen auf das engste mit dem unglückseligen Starsystem zusammen, das allem englischen Theater sein charakteristisches Gepräge aufdrückt. Sie hängen ferner damit zusammen, daß der im Durchschnitt nicht eben hohe Geschmack des Londoner Publikums nur durch Konzessionen an die seit Jahrzehnten überall genährte Schaulust und an die Liebhaberei für opernmäßige und melodramatische Effekte an die herbe Kost des ernsten Schauspiels genährt werden kann.

Auch den Shakespeare-Vorstellungen Trees spielt das Starsystem, der Umstand, daß der *manager* selbst, der oberste Leiter und Regisseur der Aufführungen, zugleich der erste *star* der Gesellschaft ist, manch üblen Streich. Malvolio wird zur alles beherrschenden Hauptperson in «Was ihr wollt» und droht den Rahmen des liebenswürdigen Stückes beinahe zu sprengen. Trees eigentümliche Begabung, die nicht nach der Seite der tragischen Heroen liegt, kommt der Darstellung jener Rolle in ganz besonderem Maße entgegen. Die lange, hagere Erscheinung, die ausgezeichnete, sehr charakteristische Maske, die aufgeblasene Gravität des Ganges und des Gebahrens schaffen ein Gesamtbild, das fest im Gedächtnis haftet. Die Darstellung der Rolle ist reich an köstlichen Einzelheiten, aber sie leidet an einem fortwährenden Zuviel, an einer allzugroßen Absichtlichkeit in der Hervorkehrung des Komischen, sie ist überladen und vielfach auf den momentanen Effekt hin gearbeitet; sie gerät in Widerspruch mit Hamlets Worten über die Bescheidenheit der Natur, die Hamlet-Tree so vortrefflich den Schauspielern vorzutragen weiß. Sämtliche Abgänge Malvolios sind zu dessen besonderer Wirkung, häufig auf Kosten der übrigen Figuren, herausgearbeitet. Höchst charakteristisch ist in dieser Hinsicht die Art, wie er am Schluß des Stückes nach seinen letzten Worten («Ich räche mich an eurer ganzen Rotte») die Bühne verläßt: nicht daß er etwa, wie es das Nächstliegende wäre, wutschnaubend und außer sich vor Grimm in möglichster Eile davonrennt; nein, er zerreißt seine Halskette und drückt damit pantomimisch seine Abdankung aus, dann schreitet er in voller Ruhe und in unerschütterlicher Gravität,

von einem marschartigen Satze im Orchester begleitet, die Stufen des Palastes hinauf — das Bild eines Triumphators! Es ist nicht Malvolio, sondern Beerbohm Tree, der mit stolzen Schritten die Bühne verläßt.

Auch die spezifische Einrichtung des Stückes verrät das deutliche Streben, dem Darsteller des Malvolio überall dankbare Abgänge zu sichern. Mitten in die vierte Szene des dritten Aktes hinein, hinter den Abgang Malvolios, der zwischen den am Boden liegenden übrigen Personen hindurch stolz die Treppe hinaufschreitet («Ich gehöre nicht in eure Sphäre. Ihr sollt von mir hören»). wird der Schluß des zweiten Aktes gelegt. Abgesehen von dem partikularistischen Interesse Malvolios liegt nicht der mindeste Grund dafür vor, die zusammenhängende Szenenreihe an dieser Stelle durch ein Fallen des Vorhanges und einen Akteinschnitt zu unterbrechen. Der Beginn des nächstfolgenden dritten Aktes setzt an derselben Stelle, in derselben Dekoration, mit der Überbringung der von Bleichenwang geschriebenen Herausforderung wieder ein. Die sonstige szenische Einrichtung des Stückes stimmt insofern mit der auf den deutschen Bühnen üblichen Anordnung überein, als sie die meisten Szenen auf einen gartenartigen Schauplatz vor Olivias Landhaus, der zugleich als öffentlicher Durchgang für die Straßenszenen verwendet werden kann, zusammenlegt. Auch der erste Besuch Violas bei Olivia (I, 5) spielt sich in durchaus glaubhafter Weise in diesem Garten ab. Dagegen halten die beiden Junker mit Maria und dem Narren ihr nächtliches Zechgelage nicht in einer lauschigen Ecke des mondbeschienenen Parkes ab, sondern in der Küche des Hauses beim Kaminfeuer. Auch für die Szene, wo Ehrn Mathias der Pfarrer den gefangenen Malvolio katechisiert, wird die Bühne verwandelt, und zwar. nicht sehr geschmackvoll, in einen geteilten Schauplatz, der auf der einen Seite Malvolios Gefängnis, auf der anderen eine daranstoßende freie Gegend darstellt — eine Anordnung, die schon deshalb verfehlt ist, weil der köstliche Auftritt viel wirkungsvoller ist, wenn Malvolio nicht dabei gesehen, sondern nur die klägliche Stimme des Gefangenen aus dem Innern seines Verließes heraus gehört wird.

In den beiden Szenen, die in Orsinos Palast spielen (I, 1 und II, 4), werden die musikalischen Neigungen des Herzogs durch die Gegenwart einer ganzen Damenkapelle illustriert, die das Stück mit dem Vortrag eines von Streichinstrumenten begleiteten Gesanges nicht eben geschmackvoll beginnt. Man kann sich kaum vorstellen, daß die träumerische Stimmung des herzoglichen Liebhabers in solchen massiven musikalischen Genüssen ihre Befriedigung findet. Das mit Orchesterbegleitung vorgetragene Lied des Narren «Komm herbei, komm herbei, Tod» wird zu einer vollkommenen Opernnummer, die — charakteristisch genug — von dem englischen Publikum da capo verlangt wird: eine Übung, mit der selbst der entzückende Vortrag des Liedes durch den stimmbegabten Darsteller den deutschen Hörer nicht versöhnen kann.

Weit besser als die ernsten und lyrischen Teile des Stückes gelingen die burlesken Szenen, die der eigentümlichen Begabung der englischen Schauspieler im weitesten Maße entgegenkommen. In der nächtlichen Trinkszene, bei der Belauschung Malvolios in der Briefszene scheinen alle lustigen Geister der altenglischen Komödie ihr ausgelassenes Wesen zu

treiben. Ein Übermut sondergleichen macht sich in diesen Szenen breit. Für unser deutsches Empfinden freilich des Guten zuviel. Die neuen Einfälle der Regie und der Darstellung, willkürliche Erfindungen und Zusätze aller Art, die nicht immer gewählten Charakters sind, drohen den Text der Shakespeare'schen Dichtung oft bedenklich zu überwuchern und zu entstellen. Unserem künstlerischen Empfinden widerspricht diese vielfach an die Späße des Zirkus erinnernde Darstellung. Die burlesken Übertreibungen, die einzelne Teile des Stücks zur vollkommenen Farce herabdrücken, vernichten das wundervolle poetische Gleichgewicht, das diese herrliche Dichtung, mit ihrer harmonischen Durchschlingung der ernsten und der komischen Partien, zu einer der vollendetsten Schöpfungen unter Shakespeares Lustspielen erhebt. Der wundervolle poetische Gehalt des Stückes wird durch eine Darstellung, die in erster Linie die Burleske zu betonen sucht, erdrückt.

Ein Gegengewicht erhalten die komischen Szenen in His Majesty's Theatre durch die vortreffliche Darstellung von Viola und Olivia durch Trees anmutige Tochter Viola und Alice Crawford. Namentlich die kecke Laune und die liebenswürdige Schalkhaftigkeit des verkleideten Mädchens kommen in der Darstellung Viola Trees zu vollendetem Ausdruck. Direkt vorbildlich für die deutsche Bühne müßte ihre Kostümierung werden, die in der Wahl einer äußerst malerischen und die weiblichen Körperformen geschickt verbergenden Nationaltracht der auf den deutschen Theatern üblichen Kostümierung mit dem unvermeidlichen Anklang an die Hosenrollen der Operette unendlich überlegen ist.

Leider wird auch in «Was ihr wollt» nach englischem Brauche viel zu viel Musik gemacht, sodaß die Spieldauer des Stückes, das in Deutschland bei guter Darstellung und ökonomischer Behandlung des dekorativen Teils nicht länger als zwei starke Stunden spielt, in London drei und eine Viertelstunde in Anspruch nimmt und durch lange Pausen in störender Weise auseinander gerissen wird.

Eine noch größere Rolle wird der Mitwirkung der Musik in der Aufführung des «Sturmes» eingeräumt. Schwere dekorative Umbauten machen Pausen von unendlicher Länge notwendig, die man durch Ausfüllung mit Musik dementsprechend zu verkürzen sucht. Die erste Szene, das auf hoher See schwankende Schiff, das in dem undurchdringlichen Dunkel der nächtlichen Beleuchtung nur auf Augenblicke durch zuckende Blitze erhellt wird und in das Sturzwellen von wirklichem Wasser von hinten hereingeworfen werden [1], dies Schiff ist eine sehr interessante und in ihrer Art bewundernswerte technische Leistung, die in ihrer rein bildlichen Wirkung nicht ohne Eindruck bleibt. Aber das Ganze ist doch nur ein Kunststückchen; das Wichtigste, der Dialog, der zudem auf ein Minimum seines Umfangs zusammengestrichen wird, geht über dem Lärm und der begleitenden Musik ganz und gar verloren; die einzelnen Gestalten des Schiffes können in der herrschenden Finsternis überhaupt kaum unterschieden werden. Die technischen Schwierigkeiten der Szene, die eine Unterbrechung von tötlicher Länge hinterher notwendig machen, stehen in keinem Verhältnis zu der Wirkung dieses dekorativen Bildes; vor allem aber lassen sich die Bedenken nicht unterdrücken, die prinzipiell gegen eine sinnliche Darstellung des Undarstellbaren auf dem Theater sprechen und die statt dessen eine Art der

Darstellung empfehlen, die sich darauf beschränkt, das Wesentliche anzudeuten und das Übrige der Phantasie des Zuschauers zu überlassen.

Im allgemeinen leidet die Aufführung des «Sturms» bei Tree an einer gewissen Ungleichheit und Unausgeglichenheit, sie ist vielfach zu nüchtern und bringt die eigentümliche tiefpoetische Herbststimmung des Gedichtes nicht zum genügenden Ausdruck. Die Ungleichheit tritt auch in der äußeren Ausstattung zutage; neben vielem, was in löblicher Einfachheit und großzügiger Stilisierung gehalten ist, stehen unvermittelt, wie auch in den übrigen Shakespeare-Vorstellungen, Dekorationen, die den ganzen übertriebenen und vielfach kleinlichen Ausstattungsnaturalismus der modernen Schule zeigen. Manches Schöne wird durch unbegreifliche Geschmacklosigkeiten abgelöst. Sehr unerquicklich, poesielos und nüchtern ist namentlich das ganze Geisterfest, womit Prospero im vierten Akte die Augen der Liebenden entzückt. Das sind gewöhnliche Theater- und Ballettkünste ältester Schablone, die in ihrer plumpen Realität von allem Traum- und Geisterhaften meilenweit entfernt sind. Man bewundert die naive Anspruchslosigkeit des Publikums, das sich höchlich ergötzt über die Figur eines kleinen Amors, der sich unter den Schnittern des Geisterfestes umhertreibt, die einzelnen Kinderpaare unter jeweiligem Ringwechsel zusammengibt, zum Schlusse seinen Pfeil auf Ferdinand und Miranda abdrückt, dann den Bogen über den Rücken nimmt, in drolligem Selbstgefühle abgeht und den darauf folgenden Heiterkeitsausbruch des Publikums damit quittiert, daß er zurückkehrt, an die Rampe läuft und sich anschickt, einen Pfeil seines Geschosses in den Zuschauerraum zu entsenden.

Durchweg schön ist die Darstellung des Liebespaares durch Gill und Alice Crawford. Namentlich der erste Auftritt Ferdinands, der den Tönen des unsichtbar vor ihm herschreitenden Ariel (Viola Tree) folgt, ist, ebenso wie die Liebesszene (III, 1), mit feinem poetischen Empfinden von der Darstellung ausgearbeitet. Köstliche Einzelheiten bietet das neckische Spiel Ariels mit den von ihm verfolgten Sündern und den drei burlesken Trunkenbolden.

Die Einrichtung des Stückes folgt ziemlich treu dem Originaltext. Der zweite Akt umfaßt den zweiten und dritten des Originals, mit Ausschluß der burlesken Szene III, 2 und endet mit dem Verschwinden der Harpye, unter Wegfall des bei Shakespeare noch darauffolgenden Dialoges. Der dritte Akt beginnt mit III, 2 und läßt hierauf den vierten und fünften des Originales folgen. Im Gegensatze zur deutschen Bühne werden die Szenen, die in unseren Ausgaben die Ortsüberschrift «Vor Prosperos Zelle» tragen, also der größte Teil des ersten und die meisten Szenen der beiden letzten Akte, im Innern der Zelle gespielt. Erst für den Auftritt Ferdinands im ersten Akte verwandelt sich der Schauplatz in die «yellow sands», den Platz vor der Zelle mit dem Ausblick auf das Meer, der auch dem Schlußbilde wieder als Hintergrund dient.

Tree selbst spielt den Unhold Caliban in sehr charakteristischer Maske und weiß ihn im einzelnen mit mancherlei interessanten Zügen auszustatten. Daß auch Caliban an einzelnen Stellen etwas mehr, als seine Mißgestalt es verdient, in den Vordergrund tritt, ist bei der Personalunion zwischen Direktor und Darsteller nicht zu verwundern. Wenn man das Schlußbild

des Stückes bei Tree vor Augen hat, wo Caliban auf dem Dache seiner Klause kauernd dem enteilenden Schiffe der Inselbewohner nachglotzt, und als es verschwunden ist, gebrochen darauf zusammensinkt, könnte man meinen, daß eine Tragödie von Calibans Glück und Ende ihren Abschluß finde.

Vielfaches Interesse im Vergleich zu den deutschen Aufführungen bietet Trees Inszenierung des «Julius Caesar». Man hat den englischen Shakespeare-Aufführungen vielfach den Vorwurf gemacht, daß sie in der Behandlung des Textes und in den Kürzungen weit weniger pietätvoll und rigoros verfahren, als die deutschen Bühnen, die in der Treue gegen die Dichtung in einzelnen Fällen sogar zu weit gehen. Das mag im allgemeinen vielleicht zutreffen. Doch fehlt es nicht an Ausnahmen. So bietet Trees Inszenierung des Caesar in verschiedenen Punkten einen vollständigeren Text als er in den deutschen Aufführungen im Durchschnitt üblich ist. Der kleine Auftritt des Ligarius, der die Szene in Brutus' Garten beschließt, wird nicht, wie es in Deutschland meist zu geschehen pflegt, unterdrückt, sondern in sehr sorgfältiger und charakteristischer Ausführung beibehalten; dasselbe geschieht mit der vierten Szene des zweiten Aktes, der Begegnung von Portia und Lucius mit dem Wahrsager und dem Gespräche zwischen Brutus und den Dienern, das den vierten Akt nach dem Verschwinden des Geistes in äußerst stimmungsvoller Weise abschließt. Dagegen werden, entsprechend dem leider auch in Deutschland vielfach üblichen Brauche, die Cinnaszene (III, 3) und die Sitzung der Triumvirn (IV, 1) gestrichen. Der erste Akt wird bei Tree bis in die erste Hälfte des dritten Aktes hinein ausgedehnt und schließt mit der großen Szene auf dem Kapitol. Er bietet im einzelnen vieles Schöne und Interessante, namentlich in der Anordnung der Straßenszene und der Kapitolszene. Der Eingang dieser letzteren, der Aufzug Caesars und seine Begegnung mit Artemidorus und dem Wahrsager, wird bei Tree von der Kapitolszene losgelöst und an den Schluß der vorangehenden Straßenszene (II, 4) angehängt. Mit dieser dem deutschen Theater fremden und auf den ersten Blick auffallenden Anordnung zieht Tree im Grunde nur den logischen Schluß aus der Verschiedenheit der dekorationslosen altenglischen und der modernen illudierenden Bühne. Auf dem neutralen altenglischen Gerüste konnte es bei der Darstellung von III, 1 nicht befremden, daß die Bühne zuerst die Straße, den von Menschen belebten Eingang zum Kapitol, dann, als sich der Zug nach hinten bewegt hatte, das Innere des Kapitols vorstellte. Die moderne Dekorationsbühne sieht sich hier immer vor ein Dilemma gestellt: sie muß, da sie Straße und das Innere des Kapitols nicht gleichzeitig darstellen kann, wegen des ersten Teils der Szene das Kapitol selbst mit der Volksmenge füllen und diese dann, als die Sitzung beginnt, verschwinden lassen. Aus diesem Grunde zieht Tree den Aufzug zum Kapitol in die vorangehende Straßenszene und schließt aus der Kapitolszene selbst, in der richtigen Erkenntnis ihres Charakters, das Volk vollkommen aus. In der Unterredung der Verschwörer, die auf Caesars Ermordung folgt, wird stellenweise mit einem Naturalismus gearbeitet, der unserm deutschen Empfinden widerstrebt. Brutus' Mahnung, die Hände „in Caesars Blut zu baden bis an die Ellenbogen" wird von den Verschworenen wirklich ausgeführt, und als sie sich von der Leiche wieder *erheben*, zeigen die Arme sämtlicher Darsteller die breiten roten Spuren des

Blutbades. Über Willkürlichkeiten wie die, daß am Schlusse der Kapitolszene, als Antonius sich anschickt, den Toten aufzunehmen, Calpurnia in der Tür erscheint und wankenden Schrittes auf die Leiche des Gatten zugeht, darf man mit der englischen Bühne nicht allzu peinlich rechten.

Der folgende zweite Akt umfaßt ausschließlich die große Forumszene. Durch eine glückliche Anordnung, durch die verständig und fein angelegte, wenn auch des hinreißenden großen Zuges entbehrende Antoniusrede Trees, durch die lebendige Teilnahme der Massen wird dieser Akt auch hier wie überall zu einer gewaltigen theatralischen Wirkung emporgeführt. In der Belebung des Volkes, in dem schon von Laube eingeführten Brauche, die Reden der Sprecher durch Zwischenrufe und laute Äußerungen der Teilnahme unablässig zu unterbrechen, geschieht auch hier, entsprechend dem virtuosenhaften Zuge der modernen Regie, des Guten zuviel. Doch beschränken sich diese Zwischenrufe glücklicherweise auf einen unbestimmten Lärm und ein unverständliches Gemurmel, in löblichem Gegensatze zu vielen deutschen Bühnen, wo man keinen Anstand nimmt, die Rede des Antonius durch neugedichtete ganze Sätze aus dem Munde der Bürger unterbrechen zu lassen.

Der dritte Akt bringt bei Tree in zwei szenischen Bildern die große Zeltszene des vierten Aktes und die auf einen Schauplatz zusammengelegten Schlachtenszenen des fünften Aktes. Vortrefflich ist die Erscheinung des Geistes, der in einem dementsprechenden Ausschnitt in der hinteren Zeltwand sichtbar wird und in der matten diskreten Beleuchtung eine wirklich gespenstische, unkörperliche Wirkung übt. Auch die folgende Schlußszene des vierten Aktes ist in äußerst stimmungsvoller Weise von der Regie herausgearbeitet. Um so mehr ist es zu bedauern, daß die folgende große Schlußszene des Stückes, die den kombinierten Schlachtenszenen des fünften Aktes entspricht, durch die szenische Ausstattung wie durch die durchaus provinzmäßige Anordnung gegen das Vorangegangene in entsetzlicher Weise abfällt und die sonst vielfach sehr interessante und vortreffliche Vorstellung in äußerst unbefriedigender Weise abschließt. Eine echt englische, aber für unser Empfinden höchst geschmacklose Einrichtung ist die, daß dem Zuschauer zwischen der dritten und fünften Szene des fünften Aktes ein großes lebendes Bild gezeigt wird: das von zahlreichen Menschen gestellte Tableau einer Schlachtenszene, von dementsprechender Musik im Orchester begleitet. Das sind Panoptikumkünste, aber keine theatralische Kunst.

Neben der Römertragödie war Shakespeares tragische Welt in der Festwoche von His Majesty's Theatre nur durch «Hamlet» vertreten. Er wurde nicht, wie bei dem Berliner Gastspiele Trees, auf der dekorationslosen Bühne, sondern unter voller Benutzung des szenischen Apparates unserer illudierenden Schaubühne gespielt. Doch fiel in der Ausstattung ein, nur leider nicht ganz konsequent durchgeführtes Streben nach einer gewissen Vereinfachung und großzügigen Stilisierung des szenischen Bildes sehr wohltätig in die Augen. So wurde für sämtliche Szenen, die im Innern des Schlosses spielen, mit alleiniger Ausnahme von III, 3 und 4, eine einzige Dekoration verwendet: ein in einfacher Stilisierung gehaltenes, hallenartiges Gemach, das nach hinten nicht durch einen gemalten Prospekt, sondern durch plastische Säulen und praktikable Vorhänge in einem einfachen dunkelgrünen Farbentone abgeschlossen wurde und durch die Be-

schränkung der Möblierung auf das Notwendigste den Charakter einer ge wissen Neutralität hervorrufen konnte. Die Vorhänge des Hintergrunde brachten die Gestalten. die sich davor bewegten, zu vortrefflicher malerische Wirkung, und die geschickte, praktische Anlage des Gemaches schuf di Möglichkeit, hier beinahe sämtliche Szenen des Stückes, die ein Zimmer de Schlosses verlangen, ohne störenden Zwang hintereinander spielen zu lassen Diese Dekoration diente der zweiten und dritten Szene des ersten Akte dem ganzen zweiten Akte, der ersten und zweiten des dritten und den vierten Akte als Hintergrund. Hier hielt der König feierliche Audien hier verabschiedete sich Laertes von Ophelia, hier wandelte Hamlet lesen und empfing die Schauspieler, hier fand die Aufführung der Komödie statt hier erschien die wahnsinnige Ophelia vor dem Königspaar. Die ab schließenden Vorhänge verbargen in der ersten Szene des dritten Aktes de lauschenden König mit Polonius, in der folgenden Schauspielszene schlosse sie die kleinere Hinterbühne, wo die Komödie vor sich geht, von den vorderen Teil der Bühne ab. Die veraltete Anordnung, die das Schauspie auf Kosten der wichtigeren Zuschauer zum eigentlichen Mittelpunkt de Szene macht, kommt freilich ihrer dramatischen Wirkung nicht zu statten

In gleicher Weise zeigt die Terrasse, die eigentümlicherweise auc der Schlußszene des Stückes als Hintergrund dient, eine erfreuliche Einfach heit der dekorativen Anlage und bringt gerade durch diese Einfachheit di nächtlichen Auftritte des ersten Aktes zu starker Wirkung. Hier wird mi den einfachsten Mitteln die ganze Stimmung der Szene herausgeholt. Di Virtuosität der Engländer in der Behandlung des Gespenstischen bewähr sich auch hier bei der Erscheinung des Geistes. In weitem Abstand vo dem meist sehr massiven Theatergespenst der deutschen Bühnen wird de Geist von Hamlets Vater, ein unbestimmtes, kaum zu unterscheidende Etwas, mehr geahnt, als geschaut, über die Terrasse geführt.

Wie bei den Durchschnittsaufführungen auf der deutschen Bühn macht man sich leider auch in His Majesty's Theatre einer unverantwort lichen Verkürzung und Beschneidung des Stückes in seinen beiden letzte Akten schuldig. Vom vierten Akte wurden nur die fünfte und siebent Szene in einer stark verkürzenden Zusammenziehung gespielt. Der ganz erste Teil des Aktes, alles, was sich auf Hamlets englische Reise und sein Rückkehr bezieht, die Begegnung mit Fortinbras und die ganze wichtig Kontrastfigur des Norwegers, ist gestrichen.

Tree selbst spielt den Dänenprinzen. Seine Verkörperung der Roll hat in Berlin wenig Anklang gefunden. Trotz allem, was sich dagege sagen läßt, ist man ihm nicht ganz gerecht geworden. Man hat ihn allzu sehr vom Standpunkt des modernen Naturalismus gemessen, man hat sic allzusehr an das Bild des «dekadenten» Fin de siècle-Hamlet gewöhnt, wi er seit einigen Jahrzehnten, kritiklos bewundert und angehimmelt, über di deutschen Bühnen schreitet. Dazu freilich bietet Trees «Hamlet» eine diametralen Gegensatz. Das Bild Emil Devrients ist der heutigen Gene ration so gut wie entschwunden: nach dem, was wir über ihn lesen, mu er den Dänenprinzen ungefähr so gespielt haben, wie ihn Tree heute spiel Auch Emil Devrients «Hamlet» würde wahrscheinlich der heutigen Gene ration nur mehr in sehr bedingtem Sinne genügen — wohl nicht mit Un

recht. Eines aber hätte sie von Emil Devrient lernen können und könnte es heute von Tree lernen: die klassische Schönheit der Bewegung, die edle Vornehmheit in Haltung und Geste. Tree vergißt keinen Augenblick den Prinzen; ein eigenartiger gewinnender Zauber liegt über seinem Wesen; die außerordentlich liebenswürdige, sympathische und vornehme Persönlichkeit des Künstlers findet in seiner Verkörperung des Dänenprinzen ihren Ausdruck. Er bleibt, wie die meisten englischen Schauspieler immer Schauspieler und vergißt niemals das liebe Publikum; er kokettiert mit ihm, in gleicher Weise, wie er sich in komischen Rollen, in Malvolios und Falstaffs Monologen usw. ganz direkt an das Publikum wendet. Er überträgt das oberste Prinzip der modernen Schauspielkunst, das Prinzip der Intimität, dessen Durchführung dem Engländer auch im modernen Stücke schwerer wird, als dem deutschen Schauspieler, nicht auf die Darstellung Shakespeares; er spielt Shakespeare in diesem Sinne vielleicht historisch echter als der deutsche Künstler. Damit hängt es zusammen, daß den Darstellungen des englischen Schauspielers in Komödie sowohl wie in Tragödie selbst bei solchen Schöpfungen, die den Stempel ungeschminkter Lebenswahrheit am meisten zu tragen scheinen, ein kleiner Rest des Theatralischen und des Absichtlichen anhaftet. Der englische Schauspieler will das Publikum nicht vergessen machen, daß er seinetwegen Theater spielt. Aber bei allem Theatralischen und vielfach Posierenden, was Trees Hamlet in Ton und Geste eigen ist, besitzt er Eines, was deutsche Schauspieler nur mit Mühe, oft niemals erringen: ein sicheres und wohltuendes künstlerisches Stilgefühl. Das hohe Gesetz der Schönheit wird niemals zu gunsten eines saloppen Naturalismus mit Füßen getreten.

Der schönen und von poetischem Empfinden durchdrungenen Ausführung zuliebe nimmt man selbst die Willkürlichkeiten in Kauf, mit denen Tree seine Darstellung der Rolle ausstattet: so, wenn er nach seinem herben Abschied von Ophelia noch einmal zurückeilt und die Haare des am Boden hingestreckten Mädchens mit Küssen bedeckt; so wenn er am Schluß der Kirchhofszene, nachdem der Schauplatz sich völlig entleert hat, allein noch einmal zurückkehrt, sich am offenen Grabe niederwirft und Blumen auf die Leiche der Geliebten niederstreut. Mag man mit vollem Rechte dagegen einwenden, daß derartige pantomimische Zutaten mit dem Text und der Situation nur schwer zu vereinigen und deshalb wohl zu verurteilen sind: in der schönen und edlen Ausführung Trees finden sie einen gewissen Entschuldigungsgrund und erscheinen in der vorwiegend weichen, träumerischen Auffassung des Charakters durch Tree beinahe wie ein organischer Bestandteil seiner Darstellung. Es steht im Einklang mit den weichen Mollakkorden, in denen sich Trees Darstellung des Dänenprinzen in der Hauptsache bewegt, daß die Tragödie nicht mit den kräftigen kriegerischen Tönen der Fortinbrasszene geschlossen wird, sondern nach den letzten Worten, die Horatio dem sterbenden Freunde nachruft, in einen aus der Ferne vernehmbaren, zu leiser Orgelbegleitung gesungenen Frauenchor (Chor der Engel, die ihn zur Ruh' singen?!) ausklingt.

Interessant und bemerkenswert gegenüber dem deutschen Brauche ist die Tatsache, daß die Rolle des Polonius von dem trefflichen Fischer White — einem der besten Spieler und Sprecher der Tree'schen Truppe, dem aus-

gezeichneten Vertreter des Antigonus, Gonzalo, Casca u. a. — in auffallend ernster Weise, ohne den geringsten Stich in das Lächerliche gespielt wird. Ob diese Auffassung des «müßigen alten Schwätzers» allerdings dem Sinne der Dichtung entspricht, dürfte starken Zweifeln zu begegnen haben.

Auf ihrem eigensten Gebiete bewegt sich die Gesellschaft Trees mit dem Stücke, das den Abschluß der diesjährigen Festwoche bildete, mit der Darstellung der «Lustigen Weiber von Windsor». Dies Werk mit seinem heimatlichen Erdgeruch, mit seiner heiteren und zugleich phantastischen Schilderung frohen und ausgelassenen altenglischen Bürgertums scheint der Eigenart der englischen Schauspielkunst ganz besonders entgegenzukommen. Die Darstellung ist voller Laune und Frische; eine übermütig-lustige Stimmung beherrscht die ganze Aufführung und erstickt alle grämlichen Bedenken gegen die Schwächen des minderwertigen Lustspiels. Windsors lustige Frauen strahlen einen wahrhaft sprudelnden Übermut aus, Viola Tree ist eine entzückende Anna Page, die zahlreichen charakteristischen und komischen Gestalten des Stückes, die bei Versuchen, das Lustspiel auf der deutschen Bühne einzubürgern, meist sehr kalt und farblos wirken, gewinnen auf der englischen Bühne durch die scharfe Individualisierungskunst der Darsteller einen ungeahnten Reiz und belustigen das Publikum auf das höchste. Als eine ganz vorzügliche Leistung ragt unter den burlesken Gestalten namentlich der köstliche Schaal von Fischer White heraus. Die Mittel freilich, mit denen in den komischen Szenen gearbeitet wird, sind nicht immer gewählt; die Prügelei und die Rauferei, die den Mittelpunkt der burlesken Duellszene bilden (II, 3 und III, 1) erwecken stellenweise den Eindruck, daß der Zuschauer sich vor der Arena des Zirkus, nicht aber vor dem Schauplatze der Menschendarstellung befinde. Aber es ist nicht zu leugnen, daß Einheit und Echtheit in dieser Groteske liegt und daß ihre Darstellung der kautschukartigen Beweglichkeit des englischen Schauspielers die dankbarste Aufgabe bietet.

Daß der Falstaff Trees mehr einem jovialen alten Manne von großer Körperfülle als dem geistsprühenden Hochmeister der Humore gleicht, wie er uns aus Heinrich IV. in Erinnerung ist, darf man weniger dem Schauspieler als dem Dichter zur Last legen, der sich verleiten ließ, die genialste Schöpfung seiner Laune in den «Lustigen Weibern» zu einem kläglichen Schattenbilde seiner selbst herabzumindern.

Die Einrichtung des Stückes bei Tree, die dies in einer lebendig bewegten Straßenszene unter Zusammenlegung der ersten und dritten Szene des ersten Aktes beginnen läßt, führt im ersten Akt in vier szenischen Bildern bis zur Wirtshausszene des zweiten Aktes (II, 2). Dieser beginnt mit den kombinierten Szenen des Duells und schließt nach der Straßenszene (III, 2) mit der ersten Übertölpelung Falstaffs in Fluths Hause (III, 3) Der dritte Akt bringt die Wirtshausszene (III, 5), die zweite Übertölpelung Falstaffs (IV, 2) und geht dann, mit energischer Zusammendrängung des Folgenden in eine kurze Straßenszene, sofort in den Schlußakt über, der das Stück in dem glänzenden Bilde des mondscheindurchleuchteten Windsorparkes zum lustigen Ende führt. Diese letzte Szene ist eine Meisterleistung der Regie. Das Treiben in dem nächtlichen Walde bietet ein Bild von wahrhaft bestrickendem poetischem Zauber und versteht es, die phantastischen und

burlesken Elemente des Stückes in einem Meer der glücklichsten Harmonie zu vereinigen. Die sprudelnde Laune, die überschäumende Lustigkeit erreichen ihren Höhepunkt und drohen alle Dämme zu durchbrechen: merry Old England scheint hier zu neuem Leben erwacht zu sein. —

Zur gleichen Zeit als His Majesty's Theatre in London die Eintönigkeit seines sonstigen Repertoires durch die festliche Veranstaltung seiner Shakespeare-Woche in dankenswerter Weise unterbrach, wurde das Andenken des großen Dichters in seiner Geburtsstadt durch einen dreiwöchentlichen Fest-Zyklus Shakespeare'scher Stücke gefeiert. Der rührige Schauspieler und Schauspielleiter F. R. Benson, der diese Vorstellungen im Memorial-Theater zu Stratford-on-Avon alljährlich in Szene setzt, hat sich um die Bühnenpflege Shakespeares im modernen England ein unleugbares Verdienst erworben. Seit einer langen Reihe von Jahren bereist er mit seiner Gesellschaft die englischen Städte und vermittelt der modernen Generation die Bekanntschaft mit zahlreichen Shakespeare'schen Werken. Er vertritt den löblichen Grundsatz, ein wechselndes Repertoire zu führen, und legt im Gegensatze zu Beerbohm Tree das Hauptgewicht weniger auf eine prunkvolle äußere Ausstattung, als auf ein möglichst ausgeglichenes schauspielerisches Ensemble und eine pietätvolle Gestaltung des Shakespeare'schen Textes. So hat er sich im Lauf der Jahre ein äußerst umfangreiches und vielseitiges Shakepeare-Repertoire herangebildet, das auch solche Stücke des Dichters umfaßt, die bisher nur äußerst seltene Gäste auf der modernen Bühne gewesen sind. Die diesjährige Shakespeare-Feier des Memorial-Theaters brachte im Laufe von drei Wochen zwölf verschiedene Stücke des Dichters zur Aufführung.

Als ich auf der Rückkehr von Schottland, wohin mich eine Gastspielreise des Londoner Deutschen Theaters als dessen Oberregisseur im Mai d. J. geführt hatte, Stratford-on-Avon berührte, war mir die erfreuliche Gelegenheit geboten, zwei Vorstellungen von Bensons Truppe zu besuchen. Eine Nachmittagsvorstellung brachte am 6. Mai «Viel Lärmen um Nichts», der Abend desselben Tages bescherte «Verlorne Liebesmüh».

Eine unsagbar wonnige und gehobene Feststimmung bemächtigt sich des deutschen Shakespeare-Pilgers, wenn er an einem lachenden Frühjahrstage zum erstenmal den Boden betritt, der als eine der geweihten Stätten dieses Erdenballs seit lange schon seine Sehnsucht lockt. Die wunderbare Lieblichkeit des Ortes, der in dem frischen Grün des jungen Lenzes seinen ganzen unbeschreiblichen Zauberreiz entfaltet, die Fülle der Erinnerungen und Vorstellungen, die sich dem Wanderer auf Schritt und Tritt vor die Seele drängen, die festliche Gewandung, in die sich das Städtchen um diese Zeit gekleidet hat, das buntbewegte Treiben der großen Menschenmenge, das durch die sonst so stillen Straßen flutet: dies alles übt eine suggestive Wirkung auf den fremden Besucher aus und bereitet eine Stimmung in ihm vor, die auch der Aufnahme der künstlerischen Genüsse, die in dem an den Gestaden des Avon sich stolz erhebenden Festtheater seiner harren, eine besonders günstige Vorbedingung schafft. Der deutsche Gast vermag sich der Erinnerungen und der Gefühle nicht zu erwehren, die sich seiner Seele bemächtigen, wenn er von dem Bayreuther Festspielhügel in die gesegneten fränkischen Gaue hinausblickt.

Leider vermag Stratford-on-Avon nur in der hypnotisierenden Grund-

stimmung, die dieser Boden in seiner Seele hervorzaubert, den Vergleich mit der großen deutschen Pflegestätte des Wagner'schen Erbes auszuhalten. Die festliche Stimmung droht sich zu verflüchtigen, wenn er das Innere des Musentempels am Avon betreten hat. Denn hier ist nichts von dem zu verspüren, was den Hörer so mächtig und so weihevoll ergreift, wenn er in dem Bayreuther Festspielhaus auf die ersten Töne harrt, die aus unsichtbarer Tiefe wie aus einer anderen Welt zu ihm heraufklingen. Schon der nach dem Schema des ältesten Opernhauses gebaute, ganz und gar unfestliche Zuschauerraum, die Geschmacklosigkeit des buntbemalten Vorhangs, die entsetzliche Musikmacherei, die mit passender und unpassender Zwischenaktmusik das Ohr unablässig beleidigt und die Rüpelszene eines Shakespeare'schen Lustspiels mit einem Potpourri aus «Tannhäuser» einleitet (!), das lärmende und rücksichtslose Gebaren des Publikums, das mit seinen gegenseitigen Mitteilungen erst verstummt, als der Vorhang sich gehoben hat: das alles ist so wenig als möglich geeignet, auch nur etwas von Dem in dem Zuschauer festzuhalten, was etwa an eine festliche Weihestimmung gemahnen könnte.

Auch die Vorstellung selbst war bei «Viel Lärmen um Nichts» nicht gerade darnach angetan, in dem Hörer die Wirkung einer ungewöhnlichen künstlerischen Leistung hervorzurufen. Die dekorative Ausstattung ist gewiß keine Hauptsache, sondern nur ein Nebending. Aber sie darf den guten Geschmack nicht beleidigen und nicht durch dürftige Schäbigkeit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich lenken. Das geschieht durch die Dekorationen des Memorial-Theaters, die zum Teil kaum den Ansprüchen eines mittleren Provinztheaters, geschweige denen einer Festspielbühne zu genügen vermögen. Wie Ausstattung und Inszenierung, so war auch die Darstellung durchaus mäßig und erhob sich an keiner Stelle über den Durchschnitt Eine rühmliche Ausnahme bildete einzig die Verkörperung der Beatrice durch die anmutige Edith Wynne Matthison, die der Gestalt des Dichters den ganzen unbeschreiblichen Reiz und den feinen Esprit ihres Wesens zu geben wußte, und diese ohne alle Aufdringlichkeit und unangebrachte Virtuosenkunststücke in den ausschließlichen Mittelpunkt des Interesses rückte. Dagegen blieb seltsamerweise der auf der deutschen Bühne so wirksamen und deshalb so beliebten Rolle des Holzapfel, die zwar ohne alle Mätzchen und Extempores, dafür aber ohne jede drastische Charakterisierung von dem Darsteller heruntergehaspelt wurde, alle Wirkung in der englischen Aufführung versagt.

Der Text bot, abgesehen von der Tilgung der kleinen Szene in Leonatos Hause (III. 4) und Claudios Sühnegang zu Heros vermeintlichem Grabmal (V, 3) eine treue Wiedergabe des Originals. Im Gegensatze zu Tree, der ausschließlich mit Zwischenvorhang verwandelt und dabei durch lange Pausen die organische Gliederung der Stücke vielfach schädigt, wurde bei Benson wenigstens an einer Stelle des Stücke die rasche offene Verwandlung verwendet.

Unvergleichlich erfreulicher und in seiner Art hochinteressant war der Eindruck, den die Abendvorstellung desselben Tages mit der Aufführung von «Verlorne Liebesmüh» im Memorial-Theater bot. Die schwache Jugendarbeit des großen Dichters ist auf der deutschen Bühne ein relativ seltener

Gast. Wo man sich bisher an dem Stück versuchte, war das Resultat kaum mehr als ein kühler Achtungserfolg, der mehr dem Namen des Dichters als dem Werke selbst zu gelten schien. Wer sich der respektvollen Langeweile erinnerte, mit der er das Stück in Deutschland gelegentlich über die Bühne stolzieren sah, der fühlte sich auf das freudigste und angenehmste überrascht über die frische und teilweise ganz köstliche Wirkung, die das Stück in Bensons Inszenierung auf der englischen Bühne ausübte. Es ist ebenso erstaunlich wie interessant, zu sehen, was die Kunst der englischen Schauspieler aus diesem Werk herauszuholen weiß.

Daß das Lustspiel in der englischen Aufführung ein so ganz anderes Gesicht gewinnt als auf dem deutschen Theater, mag zum Teil in der überaus glücklichen und geschickten Inszenierung liegen, die ihm durch Benson, in Anlehnung an eine frühere Aufführung zu Covent Garden von 1839, zuteil wird. Bei den bisherigen deutschen Aufführungen hat man im Anschluß an die Bearbeitung Rudolph Genées sämtliche Vorgänge des Stückes auf einen oder höchstens zwei verschiedene Schauplätze zusammengelegt und das ganze Lustspiel von Anfang bis Ende in dem Garten des Königs von Navarra spielen lassen. Eine derartige Vereinfachung der Szenerie bietet vom technischen Standpunkt sicher sehr bedeutende Vorteile. Daß sie indessen der Wirkung nicht in allen Fällen zu statten kommt, lehrt die englische Aufführung. Es ist ein charakteristischer Zug der englischen Bühne, daß sie in dem Streben, die Zahl der Ortsveränderungen einzuschränken und die Szenerie nach Möglichkeit zu vereinfachen, im allgemeinen lange nicht soweit geht, wie es auf der deutschen Bühne Übung ist. Der englische Regisseur erinnert sich der mehr oder minder berechtigten Schaulust seines Publikums und ergreift sehr gern die Gelegenheit, ihm möglichst viele und verschiedenartige szenische Bilder vorzuführen. «Was ihr wollt», «Wie es euch gefällt», «Der Sturm» u. a. werden auf der englischen Bühne mit doppelt und dreifach soviel Dekorationen gespielt, als es auf der deutschen Bühne die Regel bildet. Dasselbe ist der Fall bei der Aufführung von «Verlorne Liebesmüh», die bei Benson nicht weniger als sechs verschiedene Dekorationen — im Gegensatz zu einer oder zwei Dekorationen des deutschen Theaters — in Anspruch nimmt. Der erste Akt beginnt im Anschluß an die Covent Garden-Einrichtung von 1839 und im Gegensatz zur deutschen Bühne, die schon die erste Szene im Garten spielen läßt, in einem Zimmer des Königs. Gewaltige Bücher, Folianten und allerhand gelehrter Kram liegt in buntem Durcheinander umher und kennzeichnet das Milieu, in dem sich die vier Verfechter der gekünstelten Enthaltsamkeit bewegen; Biron — ein ausgezeichneter Gedanke der Regie! — ist, als der Vorhang sich hebt, über der gelehrten Lektüre eingeschlafen. Die andern kommen dazu und wecken ihn erschreckt, ehe der König erscheint; alle vier tragen eine Art von seltsamer blauer Ordenstracht, und bekunden durch das Sinnbild der Eule auf weißer Schleife die Gemeinsamkeit ihrer Bestrebungen. Durch diese Inszenierung wird der Grundakkord des Lustspiels in fein satirischer Beleuchtung schon durch die erste Szene vortrefflich angeschlagen. Auch für die zweite Szene, den Auftritt Armados mit dem Pagen, wird nicht wie in Deutschland der gemeinsame Schauplatz des Parkes, sondern ein Zimmer in des Spaniers Wohnung gewählt: wiederum Bücher und schwere Folianten,

die der Page in äußerst drolliger Weise seinem Herrn herbeischleppt und die dieser mit einem Male in die Ecke schleudert, als er zum Bekenntnis gelangt: «I am in love». Erst für die dritte Szene, die den ersten Akt schließt, den Auftritt der französischen Prinzessin mit ihren Frauen, verwandelt sich der Schauplatz in eine ländliche Gegend vor dem Eingangstor zu dem königlichen Park. Durch diese szenische Anordnung, die im Gegensatze zu der etwas eintönig wirkenden deutschen Inszenierung einen sehr belebenden und abwechslungsreichen Eindruck macht, werden die beiden Gegensätze, die das Stück beherrschen, die gekünstelte Askese der Spanier und die heitere natürliche Lebensanschauung der französischen Frauen, dem Zuschauer auch äußerlich in sehr charakteristischer und lebendiger Weise vor Augen geführt. Erst der zweite Akt versetzt den Zuschauer in das Innere des königlichen Parkes. Hier spielen sich ohne Ortswechsel sämtliche folgende Szenen ab bis zu dem großen Auftritt, der die plötzliche Bekehrung der vier Asketen zum Gott der Liebe herbeiführt (IV, 1 nach der Tieck'schen Einteilung). Der dritte Akt — auch Benson hat hier anstelle der Fünfteilung die Dreiteilung gesetzt — bringt zuerst in einer anderen Gegend des Parkes die burleske Szene IV, 2 und läßt hierauf die große Schlußszene des Stücks (Akt V) vor dem Zelte der Prinzessin folgen.

Neben der außerordentlich glücklichen szenischen Anordnung ist es vor allem die im großen und ganzen sehr lobenswerte schauspielerische Wiedergabe, die das Stück zu einer ungleich kräftigeren und lebendigeren Wirkung bringt, als das in Deutschland bis jetzt geschehen ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Figuren dieses Lustspiels, namentlich die seines burlesken Teils, der Eigenart der englischen Schauspielkunst näher liegen als der der deutschen.

Gerade die grotesken Szenen, so der Tanz der als Russen verkleideten Liebesritter vor dem Zelte der Prinzessin, werden von den Engländern ausgezeichnet, mit unnachahmlicher Beweglichkeit und köstlicher Drollerie ausgeführt. Die komischen Gestalten des Stückes werden durchweg gut, teilweise vortrefflich verkörpert. Dieselben Gestalten, die auf der deutschen Bühne entweder kalt und langweilig oder aber wie bloße Possenreißer wirken, üben in der englischen Aufführung, dank einer ungemein charakteristischen Färbung, eine höchst belustigende und ergötzliche Wirkung aus. Bei der Darstellung der Rüpelkomödie von den neun Helden verzichtet man sehr freudig auf die unablässige Selbstparodierung, in der sich die deutsche Schauspielkunst bei solchen Gelegenheiten zu gefallen pflegt. Die ganze Darstellung des Zwischenspiels wird von den Darstellern durchaus ernst genommen, sie agieren mit heiligem Eifer, charakteristisch und ihrem Stand gemäß und wirken gerade durch den naiven Ernst ihres Gebahrens äußerst komisch. Auch die Frauenrollen wurden gut, zum Teil sehr reizvoll gespielt. Benson selbst spielt den Biron und bietet eine tüchtige, allerdings mehr von dem Verstande, als von einem starken schauspielerischen Temperament getragene Leistung. Äußerst reizvoll ist der Schluß des Stückes, der ohne die willkürlichen Verkürzungen und Abänderungen der bisherigen deutschen Aufführungen, genau nach dem Wortlaut des Originales, gegeben wird. Winter und Frühling, der eine von vier Eulen, der andere von vier Kuckucks begleitet, bekämpfen sich gegenseitig in anmutigem, von Gesang

begleitetem Reigen. So verkörpern sich hier noch einmal in sinniger Symbolik die beiden Gegensätze, die sich feindselig und schließlich versöhnlich in dem Stücke gegenüberstehen. Alles in allem: die Aufführung dieses Lustspiels in Stratford-on-Avon gewährt trotz der im ganzen recht dürftigen dekorativen Mittel einen künstlerischen Genuß, von dem sich der, der das Stück nur aus dem Buche oder aus den in Deutschland unternommenen Versuchen kennt, kaum etwas träumen läßt.

Gewiß hat die deutsche Bühne im allgemeinen keine Ursache, mit ihren Leistungen auf dem Gebiete der Shakespeare-Pflege hinter denen des englischen Theaters zurückzustehen. Im Gegenteil: sie ist dem, was in dem eigenen Vaterlande des Dichters geleistet wird, durch ihre ernste, gewissenhafte Arbeit, durch ihre Gründlichkeit, durch ihre Pietät, durch die Tiefe ihrer Auffassung und in manchen anderen Punkten entschieden überlegen. Namentlich in der Pflege der großen Tragödien dürfte die englische Bühne dem Besten, was in dieser Beziehung in Deutschland geleistet wird, nicht ganz ebenbürtig sein. Mit vollem Rechte mag sich der Deutsche dessen freuen, was er auf dem Gebiete der Shakespeare-Pflege geschaffen und erreicht und was er von dem Engländer in dieser Beziehung voraus hat. Das sollte ihn indessen nicht verhindern anzuerkennen, daß die englische Kunst auch der deutschen in mancher Hinsicht überlegen ist. Vor allem sollte er bereitwillig zugeben, daß er auf rein technischem Gebiete unendlich viel von dem englischen Schauspieler lernen kann. Der englische Künstler besitzt eine bewundernswerte Herrschaft über seinen Körper, er ist neben dem Schauspieler zugleich Tänzer und vielfach auch Sänger, er verfügt über eine Grazie, chevalereske Vornehmheit und Sicherheit des Auftretens, um die ihn der deutsche Schauspieler, der die Kultur des Körpers leider allzusehr vernachlässigt, in vielen Fällen beneiden könnte.

Und noch Eines könnte für das deutsche Theater vorbildlich werden: die Behandlung der Kostüme auf der englischen Bühne. Während die dekorative Ausstattung zum mindesten ungleich ist und neben wirklich Schönem auch Minderwertiges und Geschmackloses bietet, ist die Kostümierung in allen ihren Teilen der höchsten Bewunderung wert. Die Auswahl und Zusammenstellung der Farben, die alles Aufdringliche und Schreiende zu vermeiden weiß, die Abstimmung der Kostüme untereinander und ihre Zusammenstimmung mit den Farben der Dekoration, die außerordentlich charakteristische und doch schöne und malerische, von allem übertriebenen Echtheitsstreben freie Behandlung der Gewänder: das alles ist vortrefflich und des wärmsten Beifalls würdig.

Trotz dem, was unserer Auffassung Shakespeares in den englischen Inszenierungen widerstreitet, wird sich kein deutscher Künstler dem eigenartigen Reize, den zahlreichen wertvollen und fördernden Anregungen dieser Vorstellungen zu entziehen vermögen.

München. Eugen Kilian.

— — -

Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1907/08.

Auf dem heutigen englischen Theater können für die Wiedergabe Shakespeares drei — wenn man will sogar vier — verschiedene «Richtungen» unterschieden werden, die sich zwischen den äußersten Extremen bewegen. Das eine Extrem wird durch His Majesty's Theatre von Beerbohm-Tree vertreten. Es erhält den, in England durch den jüngeren Kean eingeführten, später an Sir Henry Irvings Lyceum mit nicht so viel Sinn für die Wichtigkeit und Notwendigkeit einer eigentlichen Ensemblekunst geübten Inszenierungsprunk in der Shakespeare-Darstellung dem zwanzigsten Jahrhundert, nicht unbeeinflußt von der Kunst Bayreuths und — in viel höherem Maße — der Meininger, die — dieser Kreis- und Kreuzlauf ist reizvoll zu beobachten — ihrerseits wiederum Charles Kean, dem Engländer, Anregungen verdanken. Tree steht die tableauartige Wirkung kurzer Szenenmomente, stehen malerische Effekte höher als die ins Einzelne gehende Ausarbeitung des Wortes und Gedankens, steht weiterhin wieder der Auftritt für sich höher wie das Drama als Ganzes, wie bereits R. Fischer-Innsbruck in der Theaterschau des letzten Jahres in seinem Artikel «Beerbohm-Trees Gastspiel in Berlin» angedeutet hat, und gute Rollen gehen ihm über gute Bearbeitungen: die «Widerspenstige» spielt er in Garricks Verunglimpfung: «Katherine and Petruchio». Wie unfreiwillige Karikaturen Tree'scher Prinzipien nehmen sich daneben die Inszenierungskunststücke von Queen's Theatre in Manchester aus. Sie überbieten den schon häufig sich selbst überbietenden Tree mit ihrem so gut wie völligen Verzicht auf eine selbständige Wirkung des Dichterwortes zu Gunsten von mit dem aufgeführten Werke kaum mehr lose zusammenhängenden Gesangs- und Tanz-Einlagen, von deplazierten Aufzügen und Dekorationseffekten.

Den schärfsten Gegensatz zu Tree stellt dann (oder stellte vielmehr, da sie als Gesellschaft nicht mehr existiert) die Elizabethan Stage Society dar, die bei ihren verdienstvollen Aufführungen Shakespeare'scher und anderer elisabethinischer Dramatik die dekorationslose Bühne von Englands klassischer Theaterzeit zu neuem Leben zu erwecken sich bemühte. — Ähnliche Versuche wiederholt seit mehr als einem Jahrzehnte allsommerlich der Schauspieler Charles Fry an einem der um jene Zeit gerade freien Londoner Theater mit weniger bekannten Werken Shakespeares.

Die Mitte zwischen diesen beiden Gruppen hält F. R. Benson ein, der Leiter der Stratforder Festspiele, der in London kein eigenes Haus hat, sondern dort nur alle anderthalb bis zwei Jahre für einige Zeit mit seiner Gesellschaft im Westend oder in den Vorstädten gastiert und den übrigen Teil des Jahres auf Provinztourneen verbringt. Benson steht eine sinngemäße literarische Wiedergabe, ein sorgfältig behandelter Bühnentext im Gegensatz zu Tree über szenischem Raffinement, während er andererseits auch nicht, wie die Puristen, gänzlich auf die zahlreichen Konventionen der modernen Schaubühne verzichtet. Kann die Interpretationsweise von His Majesty's Theatre, um Analogien aus dem deutschen Theaterwesen unserer Tage anzuführen, etwa der höfischen Kunst der Wiesbadener Hofbühne verglichen werden, so umgekehrt die Bensons vielleicht derjenigen einer, mit beschränkten finanziellen Mitteln und einem mittelmäßigen

Ensemble arbeitenden, aber von einem starkwilligen und fähigen Schauspielleiter geführten mittelstädtischen deutschen Provinzbühne.

Etwas wie einen eigenen Weg hat schließlich der junge, noch einigermaßen von literarischen Prätentionen erfüllte Oscar Asche gefunden, der seinerseits wiederum zwischen Benson und Tree vermittelt: zuerst ein Mitglied des Benson'schen, später des Tree'schen Schauspielkörpers, hält er sich von der, manchmal bis zum Hausbackenen gehenden Nüchternheit des ersteren, wie vorläufig noch und hoffentlich dauernd von den Auswüchsen Tree'scher Regie fast gleichweit entfernt. Wir werden davon im folgenden noch zu sprechen haben.

Damit sind die vier Hauptrichtungen gegenwärtiger englischer Shakespeare-Inszenierung in Kürze gekennzeichnet, von denen drei — die von Tree, Asche und Benson — in meinem letzten Jahresbericht bereits bei der Besprechung einzelner Aufführungen eingehender dargestellt worden sind. Daß daneben natürlich Neueinstudierungen hergehen, die sich nicht unmittelbar in die eine oder andere Gruppe einreihen lassen, sondern nur eine Spielart davon darstellen, ist selbstverständlich. Es handelte sich hier ja nur darum, die wichtigsten Vertreter festzustellen, um an der Hand dieser Klassifikation einen klareren Überblick über die Verhältnisse vor allem denjenigen zu ermöglichen, welche nicht Gelegenheit haben, sich an Ort und Stelle darüber zu orientieren.

Von den angeführten vier Hauptvertretern schaltet einer diesmal für meine Betrachtung aus: Beerbohm-Tree. Während der Berichtszeit, welche die elf Monate vom 1. März 1907 bis 1. Februar 1908 umfaßt, hat Tree keinen einzigen Shakespeare neu inszeniert (der schon lange versprochene «Macbeth» läßt noch immer auf sich warten), sondern sich damit begnügt, in der Shakespeare Week im April 1907 sechs seiner erfolgreichsten früheren Einstudierungen und aus diesen etwas später im Frühjahr nochmals in zwei Matineen «Hamlet» und während einer ganzen Woche «Julius Caesar» zu wiederholen. Über alle diese Aufführungen berichtet im gleichen Jahrgang Dr. Eugen Kilian-München (s. oben S. 200 ff.).

Von August 1907 bis Anfang Januar 1908 war His Majesty's Theatre von Beerbohm-Tree, der mit «Julius Caesar» und (das ist bezeichnend für seine, im Grunde recht problematische Shakespeare-Liebe) einer Reihe minderwertigster Virtuosenstücke auf eine lange Gastspieltournee ging, an Oscar Asche verpachtet gewesen. Asche hat hier mit langandauerndem Erfolge eine neue Inszenierung von «As You Like It» herausgebracht und daneben in einigen Matineen frühere Darbietungen, «Othello» und die (im letzten Jahre besprochene) «Taming of the Shrew», wiederholt.

Der Einstudierung von «As You Like It» konnte man sich ehrlich freuen. Wenn auch mancherlei im einzelnen auszusetzen sein wird, die wesentlichste Bedingung war erfüllt: die Stimmung war getroffen; über der Aufführung lagen der zarte Duft und die holde Anmut, welche dieser Komödie in höherem Maße als jeder anderen eignen, und Asche hütete sich wohlweislich auch vor jener Tempoverschleppung und Verbreiterung, unter der Tree's Komödieninszenierungen zum guten Teile leiden. In einer Beziehung allerdings ist des letzteren ungünstiger Einfluß zu verspüren gewesen: das Lustspiel war nahezu überschwemmt mit Musik. Zu den vielfach zu opernmäßig vor-

getragenen Liedern des Werkes, gegen deren vollzählige Beibehaltung bei seinem lyrischen Charakter nichts einzuwenden ist, kam noch eine zu große Zahl von Vor- und Zwischenspielen, welche die Fäden der Handlung, der sicherlich eine bescheiden sich unterordnende Musik sonst an manchen Stellen nur nützen kann, des öfteren fast zu zerreißen drohte. Der dekorative Apparat wirkte im allgemeinen nicht aufdringlich. Immerhin ist es künstlerisch kaum zu rechtfertigen, wenn für die im Walde spielenden Akte nicht weniger als fünf oder, habe ich recht gezählt, gar sechs verschiedene Dekorationen zur Verwendung kamen, wo mit zweien, höchstens dreien der Stimmung vollkommen genügend Rechnung getragen werden kann. Wenn die, kaum anderthalb Minuten spielende Szene II 6 des Originals, der kurze Dialog zwischen Orlando und dem erschöpften Adam («Dear Sir, I can go no further: O, I die for food!» usw.) eine eigene Szenerie erhielt, so erinnert das schon bedenklich an den von Tree ins Sinnlose gesteigerten Dekorationsluxus; und daß diese Szenerie an und für sich in der Tat außerordentlich schön war (sie zeigte ein sonnenbeschienenes Lärchenwäldchen, dessen Boden mit blauen Glockenblumen übersät war), das macht die Sache nur noch bedenklicher.

Die von Oscar Asche selbst besorgte Bühnenbearbeitung enthält drei Akte, von denen jeder der zwei ersten vier, der dritte fünf Schauplätze hat. Der erste Akt bringt sämtliche Szenen am Hofe, sodaß die beiden folgenden dann ohne Ausnahme (die Zwischenszene III, 1 fällt) im Ardennerwalde spielen. Die erste Szene des ersten Aktes spielt in «Oliver's Orchard» nach der Vorschrift des Originals, dem sie auch textlich genau entspricht. Die zweite Szene «A Lawn before Duke Frederick's Palace» bringt gleichfalls den parallelen Auftritt des Originals ungekürzt und unverändert: der Ringkampf, auf den man im England des zwanzigsten Jahrhunderts so ungern als in dem des siebzehnten verzichten zu wollen scheint, wird also auf offener Bühne und mit aller Umständlichkeit vorgeführt. Die dritte Szene, wiederum in «Oliver's Orchard» (dem übrigens eine einfache, aber ganz reizende Dekoration gegeben war) verlegt, nimmt den schönen kurzen Dialog, wo Orlando vom alten Adam zur Flucht bewogen wird (II 3) voraus. Die vierte, das Bild der zweiten, das «Lawn», wiederholend, schließt alsdann mit dem originalen I 3 den Akt. Ein guter Einfall war es, hier am Ende, vor dem Abgang der beiden Mädchen, den Narren auf der Altane des nach rechts (vom Zuschauer) sich fortsetzenden Schlosses erscheinen und durch Celia herbeiwinken zu lassen, wodurch das gestrichene II 2 entbehrlicher wird. — Der zweite Aufzug der Bearbeitung bringt, während der erste szenisch etwas umständlich zwar, aber sonst geschickt die ja recht einfachen Szenenfolgen anordnet, einige merkwürdige Umstellungen. Er beginnt nicht, wie es nahezu selbstverständlich erscheint, mit der von Shakespeare gewiß nicht ohne Grund vorangestellten Szene des verbannten Herzogs, sondern mit II 5, der «Lieder-Szene» also mit dem Auftritt von Jacques und Amiens, an die Asche ohne Wechsel des Schauplatzes, rückwärts gehend, II 4, das erste Auftreten der beiden Mädchen mit Probstein und das Corinnus-Silvius-Intermezzo, anschloß. Der einzige Grund, der diese Neuanordnung veranlassen konnte — und kein stichhaltiger — ist wohl der, *daß der Akt* lyrisch und mit einem musikalischen Auftakt eröffnet werden

sollte; das ist nun durch den (einem Pagen zugeteilten) Eröffnungsgesang «Under the greenwood tree», während dessen Vortrag dem Zuschauer wohl auch Gelegenheit und Zeit gegeben werden sollte, sich an dem schönen Waldbilde zu erfreuen, erreicht. Daß es die Absicht Asches, der den melancholischen Jacques spielte, war, sich auf diese Weise früher ins Vordertreffen zu rücken, möchte man von dem geschmackvollen Künstler nicht glauben. Die zweite Szene der Bühnenversion — wie schon gesagt, auf einen anderen Schauplatz verlegt – enthält den kleinen Auftritt Orlando-Adam (II 6), die dritte endlich, die Asche vor des verbannten Herzogs Höhle spielen läßt, führt, nochmals zurückgreifend, diesen selbst ein: zunächst mit der Eröffnungsszene II 1, mit der die Hauptszene Jacques' (II 7) zusammengestellt ist, auf die dann der Auftritt Orlandos mit dem gezogenen Degen, wie im Originale, folgt. Für die Zusammenstellung der beiden Jacquesszenen, derjenigen, die mit seinem Charakter, und derjenigen, die mit ihm selbst bekannt macht, war offenbar das leidige Prinzip, der Rolle des «Actor-Manager» Nachdruck zu verleihen, mitbestimmend. Sie scheint, obwohl eine Hervorhebung der interessanten Figur der Komödie an und für sich nicht schaden kann, aus dem einen Grunde doch nicht empfehlenswert, weil der verbannte Herzog dadurch allzusehr in den Hintergrund gedrängt wird. Mit der vierten Szene, welche III 2 des Originals in seinem ganzen Umfang (wieder auf einem anderen Schauplatze) brachte, schloß der zweite Aufzug. — Der dritte Aufzug beginnt, vor Rosalinds «Cottage» gelegt, mit dem Dialog der Mädchen (III 4), dem in der Reihenfolge des Originals III 5 (der Phoebeauftritt) und IV 1 (die zweite Liebesszene) und dann erst III 3 (Touchstone und Audrey) sich anschließen, dessen Ende, das Auftreten des Sir Oliver Martext und das Erscheinen Jacques, der die Braut «gibt», nicht, wie sonst auf der englischen Bühne häufig und auf der deutschen meistens, gestrichen ist: Sir Oliver erschien nach alter Tradition in betrunkenem Zustande. Die nächste Szene, beginnend mit dem Gesang der Foresters «What shall he have that kill'd the deer?» legt IV 2 und 3 «By a lake in the Forest» zusammen. Die dritte («Another part of the Forest») führt zum fünften Akte des Originals hinüber, und stellt die Touchstone-Audrey-Szenen V 1 und 3 zusammen. Die vierte und vorletzte Szene («Before the Banished Duke's Cave» spielend wie die Hauptszene des Mittelakts der Bearbeitung), entspricht V 2, die letzte schließlich, wie die erste des Aufzuges vor «Rosalind's Cottage» verlegt, gibt den um die Figur des Hymen verkürzten Schlußauftritt, welchen der Tanz und der ans Ende gerückte allgemeine Gesang «Wedding is great Juno's crown» beschließt, auf die dann noch Rosalinds Epilog vor dem Vorhang folgt.

Was über die dramaturgische Seite dieser Inszenierung zu sagen, ist bereits im Laufe ihrer Darstellung geschehen. Der dekorative Teil (auch darauf wurde kurz schon hingewiesen) war durchaus geschmackvoll ausgefallen: mit dem, die Hütte der Mädchen umschließenden Kiefernwalde und mit dem Lärchengehölze besonders hatte der für den ganzen Dekorationsapparat verantwortliche Maler Joseph Harker stimmungsvolle Bilder geschaffen, während ihm die Szene vor des Herzogs Höhle nicht sonderlich glückte: jedenfalls hat er, der bei Tree oft in unangenehmer Weise mit seinen Prospekten zu dominieren pflegt, bewiesen, daß er sich einem ener-

gischen künstlerischen Willen sehr wohl zu fügen weiß. Die schauspielerische Wiedergabe war von entzückender Grazie. Einen Darsteller von so vornehmer und jugendlicher, mit Intelligenz der Auffassung sich paarender Schönheit wie Henry Ainley, der ein meisterlicher Orlando war, wie er bei den Stratforder Festspielen ein trefflicher Benedick gewesen, besitzt heutigen Tages wohl nur die englische Bühne. Und Lily Braytons liebenswürdiger Humor und der Zauber ihrer Erscheinung ließen die entzückende Gestalt Rosalindes in all' ihrer Poesie erstehen. Asche, unstreitig ein Komiker von großen Fähigkeiten, aber offensichtlich etwas zur Originalitätshascherei neigend, machte aus seinem Jacques eine Burleskfigur, einen groben, ungeschlachten, schwerfälligen Gesellen mit einer gewaltigen Glatze: das ist eine Auffassung, die sich nur mit ersichtlicher Mühe aus dem Charakter herauslesen läßt. Und daß Jacques während der «Seven Ages» einen Apfel verzehrt, ist nicht eben geschmackvoll. Die Darsteller von Silvius und Phebe haben bewiesen, daß bei einer entsprechend munteren und launigen Wiedergabe auch dem Schäferidyll sich noch ganz hübsche Seiten abgewinnen lassen. Das Gesamtarrangement der Szenen war zumeist sehr glücklich, wenn man dann und wann auch in dem Bestreben, die Gestalten sich natürlich und zwanglos gruppieren zu lassen, doch zu weit ging: in manchen Auftritten (so in der zweiten Liebesszene «Good day and happiness, dear Rosalind» und dem Gespräch zwischen Touchstone und dem Schäfer Corin) räkelten sich die Schauspieler geradezu auf dem Waldboden herum. An dem günstigen Gesamteindruck konnte das nichts ändern.

Noch mit einer zweiten Shakespeare-Inszenierung hat Oscar Asche gut abgeschnitten. Seine, im Vorjahre bereits in der Übersicht von mir erwähnte, aber noch nicht besprochene «Othello»-Aufführung, die, in einigen Matineen an His Majesty's gegeben, merkwürdig wenig Zuspruch fand, brachte eine der auf der englischen Bühne so besonders seltenen angenehmen Überraschungen: eine, man möchte sagen, «sachliche» Wiedergabe des Eifersuchtsdramas, die fast vollkommen frei war von jenen, aus dem Schauermelodrama herübergeholten Geschmacklosigkeiten, mit denen man in England häufig die starken Theatereffekte dieser Dichtung ins Grobhandwerksmäßige zu verzerren beliebt. Auf einen pompösen dekorativen Apparat hatte man erfreulicherweise verzichtet. So vollzogen sich der dritte und vierte Aufzug (von denen übrigens, um das hier gleich zu erledigen, der erstere mit III 3, dem großen Dialoge zwischen Jago und Othello, der letztere — unter Hinzufügung der beiden Schlußverse Jagos von V 1 «This is the night» usw. — mit IV 2 des Originales schloß) auf einem einzigen, räumlich sehr glücklich disponierten Schauplatze, einem offenen, seitlich nach dem Meere sich erstreckenden Hof. Der fünfte Aufzug legte die im Originale durch die Straßenszene von V 1 wenig glücklich voneinander geschiedenen Bedchamber-Szenen derart zusammen, daß er mit Desdemonas Lied, das diese, am Fenster stehend, vor sich hin singt, eröffnet wird. Roderigos Angriff auf Cassio und Jagos letztes Bubenstück ist mit einem etwas kühnen Schnitt bis auf die genannten Endzeilen ganz entfernt worden; da die Tragödie an Einheitlichkeit dadurch gewinnt, läßt er sich jedenfalls rechtfertigen.

Im ersten Aufzuge wird in der Eröffnungsszene sofort nach dem Aufgehen des Vorhangs die Flucht der Desdemona gezeigt, die auf einer Gondel

abgeholt wird. Die zweite Szene des gleichen Akts legte man, Shakespeare korrigierend, in das Wirtshaus zum «Sagittary», auf das zweimal während des ersten Aktes angespielt wird, einmal in der ersten Szene in den Worten Jagos zu Brabantio:

> That you shall surely find him,
> Send to the Sagittary the raised search;
> And there will I be with him . . .

und ein zweites Mal in der Senatsszene, wo Othello selbst bittet, Desdemona aus dem «Schützen» herbeizuholen:

> I do beseech you,
> Send for the Lady to the Sagittary.

Durch die Verlegung des Schauplatzes von der Straße in den geschlossenen Raum, wo Othello durch das Fenster die Ankunft der ihn und die Geliebte Suchenden beobachten kann, wird der Reiz der kurzen Szene zweifellos erhöht.

Im zweiten Aufzuge, den man vor dem Schlosse mit einem direkten Durchblick nach dem Meere spielte, ließ man zwischen der ersten und dritten Szene des Originals (die Verkündigung durch den Herold II 2 blieb weg) den Vorhang für einen Augenblick fallen, um die abendliche Szene dann mit einem Tanze zu eröffnen: diese überflüssige, aber auf der englischen Bühne (man vergleiche meine Besprechung des «Othello» in Manchester 1907) nicht seltene Einlage war die einzige stärkere Konzession des Regisseurs an den Ungeschmack seines Publikums in der Aufführung, in der von den Darstellern vor allem Asche selbst als Mohr in hohem Grade interessierte. Der Künstler, sonst keineswegs ein hervorragender Tragöde, ist für diese Rolle geradezu prädestiniert. Seine derbknochige vierschrötige Erscheinung, der etwas rauhe Ton seines Organs mußten von vornherein die Auffassung der Rolle bestimmen: Asche betonte stark den liebesungewandten, robusten, naiv-sinnlich verliebten Kriegsmann aus fernem Lande, der das zarte Weib, das ihm angetraut ist, bald mit überschäumender Leidenschaftlichkeit, bald täppisch-vorsichtig behandelt wie ein zerbrechliches Schmuckstück, bis die Eifersucht und damit die bis zur Raserei gehende Brutalität in ihm erwacht, für welche die Stelle: «Now, by heaven! My blood begins my safer guides to rule» ungefähr zum Ausgangspunkt gemacht ist. Diesem ungezügelt-wilden Mohren möchte man auch die Kostümierung zugute halten: Asche kleidete sich nämlich (auf dem englischen Theater pflegt man nur zu gerne dem malerischen Effekt das künstlerisch Korrektere zu opfern) in einen rot- und weißen arabischen Burnus in Venedig, trug nach dem Kampfe eine große pelzumhängte Pickelhaube und in den späteren Akten dann buntfarbige, bandverzierte orientalische Gewänder. Der Jago von Alfred Brydone legte den Nachdruck auf die menschlich verständlichen Züge des Fähnrichs und zeigte vor allem den galligen Weltverächter. Ganz wird dieses allzuschwarze Ungeheuer uns ja niemals glaubhaft oder auch nur interessant erscheinen können, wohl aber gewinnen wenigstens einzelne Szenen in dieser Darstellung: so der Auftritt, in der Jago, weniger Tyrann und Teufel als grimmer Weiberhasser, Emilien das Taschentuch Desdemonas entlockt. Miß Lily

Brayton's Desdemona war von jener Art, für welche der englische Kritiker gerne mit dem Epitheton «sweet», der deutsche Kollege, minder galant, doch aufrichtiger, fast ebenso schnell mit dem Worte «süßlich» bei der Hand zu sein pflegt. Ihr großer persönlicher Reiz half der Schauspielerin selbstverständlich ohne Schwierigkeit über die ersten Akte hinweg, beim Beginn der eigentlichen Tragödie verfiel sie dann in jene leidige Monotonie der Rede, durch die sie den Zuhörer vergeblich über ihren Mangel an Qualitäten für das pathetische Drama hinwegzutäuschen sucht.

Stillosigkeiten sind auch in dieser Aufführung einige mit untergelaufen. Wie kann z. B. ein Regisseur es geschehen (oder, noch schlimmer, sich einfallen) lassen, Roderigo, nachdem Jago ihm den Rat gegeben, sich einen Bart wachsen zu lassen, in dem folgenden Auftritt mit einem falschen Bart auf die Szene zu stellen! Das ist ein grober Possenulk, der in der Tragödie nichts zu schaffen hat. Verbreiteter, kaum besser, ist es, daß Jago während des großen Dialogs aus Roderigos Täschchen Goldstücke stiehlt. —

Im vergangenen Sommer sind zahlreicher als je vorher, amerikanische Schauspielergesellschaften nach London gekommen. Nur eine einzige davon ist mit einem Repertoir erschienen, diejenige von Mr. E. H. Sothern und Miß Julia Marlowe, welche für einige Wochen im Waldorf Theatre einkehrten. Die beiden Künstler hatten nicht nur durch eine monatelange Vorreklame, sondern auch durch die Ankündigung eines für englisch-amerikanische Verhältnisse ungewöhnlich guten Spielplans (die meisten Truppen spielen ja überhaupt nur ein Stück und obendrein noch in der Regel ein schlechtes!) Interesse für sich zu erwecken gewußt. Sie versprachen u. a. Hauptmanns «Versunkene Glocke», Sudermanns «Johannes», zwei Stücke d'Annunzio's und nicht weniger als vier Shakespearedramen: «Hamlet», «Twelfth Night», «As You Like It» und «Romeo and Juliet». Leider haben die Leistungen der Künstler den Erwartungen nicht recht entsprechen wollen; E. H. Sothern, der Sproß einer früher in England heimischen Schauspielerfamilie (er läßt sich «Sothern the Third» nennen), hat sich zwar als ein guter, sorgfältig gebildeter Sprecher, aber nicht als ein über den (und wohlverstanden englischen) Durchschnitt hinausragender Darsteller erweisen können. Mehr Leidenschaft und auch mehr positive schauspielerische Begabung als ihr temperamentloser Partner bewies Julia Marlowe, welche die weiblichen Hauptrollen gab. Wie gänzlich diesen amerikanischen Gästen aber jegliches Stilgefühl abgeht, beweist die an sich unbedeutende, aber eminent charakteristische Tatsache, daß man in der «Romeo»-Aufführung als musikalische Zwischenakts- und interszenische Verbindungsnummern die süßliche Musik von Gounods «Roméo et Juliette» verwendet hat, die zu Shakespeares herbem Liebesdrama genau ebensoviel innere Beziehungen hat wie des gleichen Komponisten «Faust»-Oper zu Goethes Dichtung: nämlich gar keine. Mit der Übereinstimmung des Titels ist es denn doch noch nicht getan. —

Die Bestrebungen der Elizabethan Stage Society, welche als dramatische Gesellschaft seit etwa drei Jahren aufgelöst ist, haben im Juni 1907 wieder aufgelebt in einer Serie von sechs Aufführungen, die einer ihrer früheren Leiter, Mr. William Poel, vom «Merchant of Venice» veranstaltete in dem vorstädtischen Fulham Theatre, London S. W. Wie vor einigen

Jahren schon in St. George's Hall von der Elizabethan Stage Society, so wurde auch diesmal von Poel die Komödie «after the manner of the sixteenth Century» gespielt: soweit das nämlich das London County Council gestatten wollte, welches aus Gründen der Feuersgefahr ein weites Vorschieben des Spielpodiums gegen das Zuschauerparkett nicht zuließ. Nach hinten schloß die, von Dekorationen natürlich freie Bühne mit dem Balkone ab, unter dem drei Ausgänge sich befanden. Die Beleuchtung erfolgte nicht durch Rampenlicht, sondern ausschließlich von oben aus, und wurde unterstützt durch die im Logenhause brennenden Lampen. Auch in der Darstellung versuchte man, elisabethanisch zu sein. Die Schauspieler trugen englische Kostüme des 16. Jahrhunderts. Der Jude wurde nicht als tragische Figur aufgefaßt, wie das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, seit Kemble's Tagen, Tradition geworden ist, sondern als niedrig-komischer Possencharakter mit roter Perücke und großem roten Barte, wie man Shylock kennt aus einer anonymen «Elegy on Burbage», wo von diesem Darsteller als dem «red-haired Jew» gesprochen wird. Und Portia wurde nicht von einer stattlichen Erscheinung, sondern von einem «little body» gespielt. Die Konsequenz wäre für den Regisseur die gewesen, diesen Part und die anderen Frauenrollen mit Knaben zu besetzen Man begnügte sich indessen damit, sie durch kleingewachsene junge Mädchen verkörpern zu lassen und deren Namen auf dem Theaterzettel nicht sehr sinnvoll mit der Anrede «Master» zu versehen. Auch sonst ging es in «Shakespeare's Playhouse», wie die Ankündigungen das Fulham Theatre in jenen Tagen nannten, nicht ohne Kompromisse ab, welche bei Unternehmungen, die, wie dieses, ganz einseitig den Nachdruck auf das Historisch-Wahre statt auf das Künstlerisch-Wahre legen, stets peinlich wirken: denn die künstlerische Illusion ist dem Zuschauer gänzlich genommen und eine historische ihm als Ersatz dafür nur zum Teile gegeben worden. Daß ein Federstrich eines County Council genügen konnte, um den ganzen elisabethinischen Bau von Mr. William Poels Erfindung ins Wanken zu bringen, gibt an sich schon zu denken. Künstlerisch aber ist mit der Rückkehr in den Aufführungsstil des klassischen englischen Theaters beim «Merchant of Venice» nichts gewonnen. Die Kostümierung der venetianischen Gestalten in die noch nicht einmal sonderlich kleidsame Gewandung jener Zeit wirkt nur befremdend, die Frage der äußeren Erscheinung der Portia ist ziemlich nebensächlich, und — die Hauptsache — die Darstellung des Shylock als Possenjuden ist nie und nimmer ein Gewinn für die Dichtung. Auch wenn ganz unwiderleglich feststeht, daß Shylock nicht nur gelegentlich und von einzelnen, sondern immer und ausnahmslos vor Kemble so gespielt worden ist, wissen wir es nicht, ob die Auffassung des Schauspielers auch die des Dichters war. Und solange wir das nicht wissen, glauben wir es nicht. Und wenn wir es wüßten, so wäre uns damit höchstens bewiesen, daß Shakespeare einem Teile seines Publikums Zugeständnisse gemacht hat, auf die wir heute gerne verzichten. — Interessant sind Experimente wie das hier besprochene natürlich immer: Einzelheiten daraus, wie die Unterbrechung des Spieles nur durch eine einzige Pause (die im «Merchant of Venice» nach III 1 gemacht wurde) oder das Bestreben nach einer Wiedergabe in der originalen Szenenfolge (den «Merchant» gab man überhaupt ohne Strich), entbehren

selbst nicht gänzlich der praktischen Bedeutung. Man darf sich nur, glaube ich, über die Unfruchtbarkeit der Grundidee für die lebendige Bühne nicht im unklaren bleiben. Eine allgemeine Rückkehr zu den Darstellungsprinzipien der älteren Zeit ist der heutigen Bühne nicht mehr möglich. Trotzdem bleibt ein Unternehmen wie das der Elizabethan Stage Society und William Poels in England mehr noch als in jedem anderen Lande verdienstlich, besonders dann, wenn es, wie diesmal, mit seinen Aufführungen sich an die Jugend wendet, welcher im London von heute durch die prunkvollen, öden «Pantomimes» und die Äußerlichkeit der meisten Shakespeare-Aufführungen schon früh der Sinn für das Wesentliche und das Hohe in den Künsten des Theaters genommen wird. Aber verdienstvoller wären diese Bestrebungen für mein Empfinden noch, wenn sie auf eine mit ungenügenden Mitteln unternommene Spielerei mit der heimischen Literatur- und Theatergeschichte ganz verzichten und, unbekümmert um diese, sich um eine in künstlerischer Hinsicht möglichst einwandfreie szenische Hebung der in der elisabethinischen Dramatik noch schlummernden Schätze bemühen würden. Der Kunst wie der Literatur wäre damit besser gedient. —

Bereits zum dreizehnten Male erschien für eine kurze «Shakespearean season» auf einer nur mit Vorhängen drapierten Bühne Mr. Charles Fry, diesmal im Great Queen Street Theatre. Er eröffnete sie am Nachmittag des 1. Juni mit einer Aufführung von «Troilus and Cressida», deren Theaterzettel den interessanten und richtigen Vermerk enthielt: «first time of performance since the author's lifetime». Tatsächlich kennt die englische Theatergeschichte keine einzige Aufführung des originalen Dramas in den letzten zweiundeinhalb Jahrhunderten, während Drydens grobe «Adaptation» mit dem Untertitel «Truth Found Out Too Late» sich seit ihrer Erstaufführung 1679 im Theater von Dorset Gardens mindestens bis 1733 (wo sie in Covent Garden erschien) auf der Bühne hielt. Bühnenbearbeitungen existieren allerdings mehrere. John Philip Kemble trug sich schon mit dem nie ausgeführten Gedanken, das Werk zu spielen und selbst den Ulysses zu geben, und der «Irving Shakespeare» enthält gleichfalls eine Theaterfassung von »Troilus». Der letzteren folgte Charles Fry im wesentlichen bei seiner Erstaufführung, indem er allerdings da und dort noch mehr herausstrich als jene. So wurde die Szene von Hectors Tod beispielsweise durch ein einfaches Schlußtableau «The Mourning for Hector» ersetzt. Die Handlung wurde in zwölf Szenen und zwei Teile zerlegt, deren erster nach der sechsten, der Liebesszene zwischen Troilus und Cressida (III 2), abschloß.

Die erste Szene («In Agamemnon's Tent) brachte, nachdem der Prolog gesprochen war, I 3, die zweite («The Walls of Troy») I 1 und 2. Die dritte Szene enthielt, zum zweiten Akte überspringend, («Priam's Palace») II 2 — das Gespräch zwischen Hector und Troilus —, die vierte («Before Achilles' Tent») II 1 und 3, also die Vorgänge zwischen Thersites und Ajax und die der griechischen Befehlshaber mit Achill und Ajax. Die fünfte Szene (wiederum «Priam's Palace», Helena und Paris mit Pandarus) entsprach III 1, die sechste («The Garden of Pandarus»), wie schon gesagt, der Liebesszene (III 2). Der zweite Teil wurde mit III 3 («Before Achilles' Tent») der Beleidigung Achills durch die Feldherrn, als siebenter Szene eröffnet, der als *achte* («The Garden of Pandarus») IV 2 und 4, der Diomedes-Auftritt und

ie Entfernung von Troilus und Cressida, als neunte (und letzte aus dem ierten Akte) IV 5, der Kampf zwischen Hector und Ajax («Before Agamemnon's Tent»), folgte. Der fünfte Akt blieb dann den drei Schlußszenen 'orbehalten und zwar V 2 der zehnten («Before Menelaus' Tent»), V 3 mit ;assandras Prophezeiung der elften («Priam's Palace») V 5, 6 und 10 («The ?lain before Troy»), der zwölften, d. h. den Kampfszenen mit der Meldung rom Tode Hectors durch Troilus am Ende, der unmittelbar das schon erwähnte «Tableau» folgte.

Nach der interessanten, mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Einstudierung von «Troilus and Cressida», die deswegen nicht weniger verdienstroll war, weil ihr Veranstalter, Bearbeiter und Regisseur (der bei der Aufführung den Thersites spielte) keine vollwertigen Schauspieler ins Treffen führen konnte (denn daran trägt der völlige Mangel an Interesse für derartige literarische Gaben bei dem sogenannten gebildeten Publikum Londons lie Schuld), hat Charles Fry dann auch «The Comedy of Errors» in ziemlich gekürzter Form (und, um den Abend zu füllen, zusammen mit den Quarrel Scenes aus der «School for Scandal») neu einstudiert. Eine Notwendigkeit, len lustigen Schwank, der indessen auf feinere Wirkung kaum ausgeht, bei lieser Gelegenheit wieder vorzuholen, lag eigentlich nicht vor, umso weniger ıls er auf Bensons ständigem Shakespeare-Repertoire steht und von diesem :rst ziemlich kurz vorher auch in London am Adelphi Theatre und außerdem ron der Elizabethan Stage Society an Terry's Theatre gespielt worden war.

Eine dritte Gabe Frys war eine Aufführung des in England nicht ganz so selten wie in Deutschland (wo ihn in den letzten Jahren einmal Freiherr ron Berger an seinem Deutschen Schauspielhaus in Hamburg mit einigem Erfolge spielte) gegebenen «Henry the Eighth», welcher seit 1892 auch zu len interessanten Repertoirstücken Henry Irvings (der den Kardinal Wolsey larstellte) gehört hat. —

In der englischen Provinz hat Shakespeare heutzutage einzig und ıllein in seinem Heimatorte eine feste und zuverlässige Stütze auf der Bühne gefunden. Seit dem Jahre 1879, wo das äußerlich sehr häßliche, den Blick n das reizende Warwickshire just an der schönsten Stelle abschneidende Backsteingebäude des Memorial Theatre, das in seinem Inneren durch eine 'echt praktische Anlage einigermaßen für die Außenseite entschädigt, eröffnet worden ist, werden hier von Ende April ab jährlich unter der Leitung F. R. Bensons und mit dessen Schauspielertruppe Festspiele veranstaltet. Ihre Dauer konnte einige Jahre nach der Eröffnung von einer ıuf zwei, später sogar auf drei Wochen ausgedehnt werden und jetzt, wo las Unternehmen der Shakespearean Memorial Association noch nicht zwanzig Jahre alt ist, kann man bereits daran denken, während eines ganzen Monats edes Frühjahr zu spielen. Dieser ganz ungewöhnliche, den Festspielen Jahr für Jahr treu bleibende, ja jährlich sich steigernde Erfolg beweist zur Evidenz, daß auch in England die (manchmal gewiß recht verzweifelt aussehende) Sache Shakespeares noch lange nicht verloren zu geben ist. Stratford besitzt heute schon eine große Zahl von Stammgästen aus allen Berufskreisen, Leute, welche mit dem Besuche der Vorstellungen eine kürzere oder längere Frühjahrserholung, für die sich das Shakespeare-Land wie kaum ein zweites in England eignet, zu verbinden pflegen. Im vergangenen

Jahre ging jede der nahezu dreißig Aufführungen vor dichtbesetztem, die Mehrzahl sogar (und das Haus ist recht geräumig) vor völlig ausverkauftem Hause in Szene.

Man ist als Deutscher versucht, von einem englischen Bayreuth zu sprechen. Der eine und (für mein Gefühl) der wertvollste Teil des Bayreuther Gedankens hat in diesem Warwickshirer Festspielhause seinen Ausdruck gefunden: das Theater liegt stundenweit ab vom Welt- und Großstadtgetriebe und schafft somit die unerläßlichen Vorbedingungen für den festtägigen Kunstgenuß, ermöglicht so die Konzentration, deren der abgehetzte Nervenmensch sonst nur schwer mehr fähig ist. Darum ist die alljährlich von irgendeiner Zeitung von neuem aufgegriffene Banausenidee, nunmehr, wo die Festspiele auf dem Lande sich ausgereift haben, sie in die Landeshauptstadt zu übertragen, durchaus von der Hand zu weisen: gar nicht zu reden davon, daß London mit Trees Shakespeare-Woche für die gleiche Zeit bereits ein ganz respektables Parallelunternehmen besitzt. Der andere Teil der Bayreuther Forderung wird in Stratford allerdings noch nicht erfüllt oder doch nur teilweise: diese Shakespeare-Festspiele sind keineswegs Musteraufführungen. Nichtsdestoweniger ist F. R. Benson ein sehr verdienter Mann. Seit Jahrzehnten bereist er England mit einer Truppe, die beinahe ausschließlich Shakespeare und daneben noch die eine oder andere klassische Komödie oder Tragödie spielt. Wenn man von den «Stars» absieht, die dann und wann — mit einem einzelnen Drama meistens nur, das dazu noch in einer leichtfertig für jenen Zweck zugeschnittenen Bearbeitung gespielt wird — die Provinz aufsuchen und von den paar armseligen Gesellschaften, welche Shakespeare auf Vorstadtbühnen auf genau dieselbe Art und Weise spielen, wie während des größten Teiles des Jahres amerikanische oder einheimische Mord- und Totschlag-Melodramen, so ist Benson fast der einzige, der, in den kleineren Städten zumal, das Publikum von der Bühne herunter mit Shakespeare bekannt macht: das ist ein Verdienst, welches bei dem Tiefstand des englischen Provinzrepertoirs, das zu drei Vierteilen von der Operette beherrscht wird, kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Die Vorstellungen Bensons können künstlerisch nicht hervorragend, oft kaum gut sein: weil dieser, um eine finanzielle Prosperierung seines Unternehmens zu ermöglichen, häufig auf jugendliche und billige Kräfte angewiesen ist, und weil (woran natürlich Benson nicht die Schuld trägt) die englische Bühne heute überhaupt kaum einen bedeutenden Tragöden besitzt.

Daß die Stratforder Aufführungen keinen eigentlichen Festspielcharakter tragen können, hat noch eine andere Ursache: es wird in diesem englischen Bayreuth nicht nur täglich, sondern an mehreren Tagen der Woche sogar zweimal am Tage gespielt. Während der sechs Tage der zweiten Woche fanden nicht weniger als vier Matineen und im Ganzen neun Vorstellungen statt. Bei einem derartigen Hochdruckbetrieb können kaum ausgeglichene, geschweige denn hervorragende Darbietungen zustandekommen. Andererseits kann allerdings kaum jemals auf Matineen ganz verzichtet werden, weil gerade diese von London und aus der Provinz einen bedeutenden Fremdenzufluß erhalten. Während der letzten Festspiele ist an einem einzigen Abend anstelle einer Aufführung ein Kostümfest abgehalten worden. Durch die Einfügung weiterer künstlerischer Veranstaltungen dieser Art —

zum mindesten je einer während jeder Woche —, deren Programm von Dilettanten, anderen Künstlern als denen Bensons oder dem Publikum selbst bestritten werden kann, ließe sich neben dem gesetzlichen Ruhetag, dem Sonntag, ein weiterer erwirken für die jetzt noch (wenn man bedenkt, daß auch Proben in dieser Zeit stattfinden) stark überbürdeten Schauspieler.

Eine auch nach dieser Seite günstig wirkende Neuerung, die für die ganze künstlerische Weiterentwicklung der Stratforder Spiele von höchster Bedeutung ist, war diesmal zum ersten Male versucht worden. Bis dahin hatten Benson und Mrs. Benson fast ausnahmslos die Hauptrollen gespielt, und daß sie beide vortreffliche Darsteller komischer Rollen sind, habe ich schon im letzten Jahre bei der Besprechung ihrer «Merry Wives» (S. 369) gesagt. Es wäre nun mehr als undankbar, hier umständlich festzustellen, daß sie in der Tragödie keineswegs gleich gutes leisten: in diesem besonderen Falle mag neben der Eitelkeit und dem künstlerischen Drange die Finanzfrage nicht wenig mitspielen. Immerhin ist es nachdrücklich zu begrüßen, daß in diesem Jahre durch Berufung hervorragender englischer Schauspieler für einige Hauptrollen der Versuch gemacht worden ist, die Festspiele auf ein höheres Niveau zu heben. Die Hälfte etwa der Eingeladenen hat allerdings, da sie lockendere und lohnendere Engagements fanden, die gegebene Zusage wieder zurückgezogen: so Forbes Robertson und Gertrud Elliott, die Hamlet und Ophelia, so George Alexander und Irene Vanbrugh, die Benedick und Beatrice, so Charles Wyndham und Miß Mary Moore, die in ihrem Lieblingsstücke «David Garrick» (das übrigens stark aus dem Rahmen gefallen wäre) spielen sollten. Immerhin blieb noch eine recht hübsche Anzahl bekannter Schauspieler übrig: «Coriolanus» wurde dreimal gegeben mit Miß Geneviève Ward, einer anerkannt guten Volumnia, «The Merchant of Venice» zweimal mit Arthur Bourchier als Shylock und Violet Vanbrugh als Portia — welche hier (ich habe sie nicht gesehen) ihren Aufgaben hoffentlich besser gewachsen waren als im letzten Jahre dem «Macbeth» —, «Othello» einmal mit Lewis Waller (Othello), A. E. George (Jago), Evelyn Millard (Desdemona) und Edith Wynne Matthison (Emilie), «Much Ado About Nothing» mit Henry Ainley (Benedick) und der eben genannten Miß Wynne Matthison (Beatrice). Ideal ist auch dieses Gastsystem natürlich keineswegs. Da aber von Benson offensichtlich Wert darauf gelegt wurde, diese Lieblinge der Londoner Bühne gerade in ihrer besten Shakespearerolle zu zeigen, so ist das Experiment immerhin interessant und lohnend. Und der Abstand zwischen Haupt- und Nebendarstellern wird zudem auf der englischen Bühne bei der größeren Einheitlichkeit des tragischen wie des komischen Darstellungsstils weniger fühlbar als auf der deutschen. Aus diesem Grunde gebe ich, der ich in Deutschland eine gleichartig mittelmäßige Klassikeraufführung unbedingt über eine ungleichmäßig halb gute, halb schlechte stelle, einer Wiedergabe, bei der die Hauptrollen im Verhältnis zu ihrer Umgebung «zu» gut gespielt werden, in dem genannten Falle den Vorzug.

In diesem Jahre sind in 26 Aufführungen zwölf verschiedene Shakespeare'sche Dramen gespielt worden: zwei Historien, drei Tragödien, sieben Komödien. Die aufgeführten Werke waren: «Henry the Fifth», «Richard the Second», «Coriolanus», «Othello», «Hamlet», «The Merchant of Venice»,

«Much Ado About Nothing», «As You Like It», «Twelfth Night», «The Taming of the Shrew», «The Merry Wives of Windsor» und «Love's Labour's Lost». Die letztere, über die Dr. Kilian oben auf S. 212 ff. berichtet, ist von Benson dem Stratforder Repertoir in diesem Jahre neu eingefügt worden. Außerdem hat er, und das mit sehr großem Erfolge, Garricks mit dem Originale sehr frei umspringende Version von Wycherleys «Country Wife» gespielt, die den Titel «The Country Girl» führt: die fröhliche Auferstehung der längst totgeglaubten Komödie galt als das eigentliche Hauptereignis der Festspiele. Von nicht-Shakespeare'schen Werken wurde dann noch einmal «The School for Scandal» (diese auch mit Londoner Gästen, Otho Stuart und Lilian Braithwaite) und zweimal eine moderne Dramatisierung des «Don Quixote»-Themas gegeben.

Ich kenne aus dem diesjährigen Repertoir Benson's drei Aufführungen: eine Tragödie, eine Komödie, einen Schwank. Die Posse wurde glänzend, das Lustspiel gut, das Trauerspiel schlecht gespielt. Die Posse waren die «Merry Wives of Windsor», die Benson vor 22 Jahren der englischen Bühne wiedergegeben hat und mit denen ein paar Jahre später dann Beerbohm-Tree einen seiner lautesten und vielleicht auch berechtigtsten Erfolge errang; für die Aufführung genügt es, auf das im vorigen Jahrbuche darüber Gesagte zu verweisen. Die Wiedergabe von «Much Ado About Nothing» dann wurde durch die Mitwirkung Henry Ainleys und der Wynne Matthison, zweier für die Darstellung Shakespeare'scher Komödienfiguren glänzend begabter Künstler, geadelt, während eine «Hamlet»-Aufführung ohne Gäste recht unerquicklich verlief. Neben den Aufführungen im Memorial Theatre ging — gleichfalls zum ersten Male – eine Reihe anderer «elisabethinischer» Veranstaltungen her: eine, das Kostümfest, wurde schon genannt. An einem Nachmittag kamen alte englische Spiele und Tänze, wie der Morris Dance, an einem Abend Volksgesänge jener Zeit zur Aufführung. Man ist also in Stratford eifrig an der Arbeit, das Shakespearefest, dessen Beginn allerdings zweckmäßiger um einige Wochen gegen den Sommer zu verschoben würde allmählich zu einer der Nation würdigen nationalen Feier auszugestalten. Wenn der Eifer nicht vorzeitig erlahmt, wird man mit der Zeit Schönes erreichen können. Der Augenblickserfolg ist jetzt schon da, und der dauernde Segen kann auch nicht ausbleiben. —

Was sonst von Provinzaufführungen des abgelaufenen Jahres zu berichten ist, läßt sich in wenigen Sätzen sagen. Die im Januar 1908 fällig gewesene Shakespeare-Aufführung im «Queen's Theatre» zu Manchester, die «As You Like It» brachte, kenne ich bei Abschluß dieses Berichtes noch nicht. Ernst können diese Veranstaltungen, welche ihre szenischen Ausdrucksmittel sich teils aus dem Variété, teils aus dem Zirkus erborgen, ja ohnedies kaum genommen werden: und daß gegen die «Othello»-Aufführung von 1907 wohl das Stück und die Dekorationen, aber nicht die Inszenierungsmanier sich geändert haben, daran ist nicht zu zweifeln. — Die Leistungen einer offenbar lediglich auf das Melodrama geeichten Truppe von Allan Wilkie, die sich auf ihren Provinzreisen u. a. auch auf einer vorstädtischen Bühne von Nottingham mit «Othello», «Hamlet», «Romeo and Juliet» und «The Merchant of Venice» hat sehen lassen, sind in noch höherem Maße undiskutabel.

Das, was über Shakespeare auf der Naturbühne zu sagen ist, geschieht

im gleichen Jahrgang an anderer Stelle. Es brauchen hier also nur noch die Aufführungen unter freiem Himmel registriert zu werden, die mir bekannt geworden sind. In der zweiten Junihälfte begann Ben Greet's Company of Woodland Players in dem Kurort Tonbridge ihre «open air performances» mit «As You Like It», dem später noch andere Shakespearestücke folgen sollten. Auf den «grounds» von Downing College, Cambridge, wurden Mitte Juni, wie es seit längerem üblich, gleichfalls «pastoral plays» veranstaltet. Gespielt wurde am gleichen Tage «The Comedy of Errors» und wiederum «As You Like It»; der Darstellerkörper war die Company of pastoral players des Mr. D. Lewin-Mannering. In London selbst spielte vom 24. Juni ab an zwei Wochenabenden, soweit ihr nicht die grausam schlechte Witterung einen Strich durch die Rechnung machte, die Company von Mr. Patrick Kirwan auf einer, durch Kalklicht künstlich beleuchteten Wiese der Royal Botanical Gardens. Gegeben wurden «A Midsummer-Night's Dream», «Much Ado About Nothing», «Twelfth Night» und «The Merry Wives of Windsor» (die ich dort sah). Der genannte Ben Greet hat Ende Juni auch einmal auf den Crystal Palace grounds zu London «As You Like It» zur Aufführung zu bringen gedacht.

Damit bin ich am Ende meiner Jahresübersicht angelangt. Die Shakespeare-Ernte ist diesmal, wie man sieht, noch spärlicher ausgefallen als im vorigen Jahre. Von den führenden Theaterdirektoren Londons hat in den abgelaufenen elf Monaten kein einziger eine Neueinstudierung gegeben und nur einer (Tree) Shakespeare überhaupt gespielt. Nur an einem von etwa dreißig großen Westendtheatern ist der Dichter für längere Zeit zu Worte gekommen, an His Majesty's nicht unter Tree's Management, sondern während Oscar Asches «Season», an einem zweiten, dem Waldorf Theatre, für knappe zwei Wochen während des Amerikaner-Gastspiels, an einem dritten, dem kleinen Great Queen Street (jetzt Kingsway) Theatre, während einer Woche bei Charles Fry's Season. Das meistgespielte Shakespeare-Drama war «As You Like It». Es wurde auf drei der vier Naturbühnen gespielt, von denen ich Kenntnis erhielt, und ist außerdem auf dem Brettertheater in Manchester, in Stratford und zweimal in London erschienen. Diese starke Bevorzugung eines in Deutschland nahezu unbekannten Lustspiels ist ein nicht uninteressantes Beispiel für die verschiedenartige Einschätzung der einzelnen Werke Shakespeares in den beiden Ländern.

Nottingham. Ernst Leopold Stahl.

Eine neue Shakespeare-Bühne.

(«Hamlet» auf der Mannheimer «Idealbühne».)

Es ist heute nicht mehr zweifelhaft, daß der von Tieck und Immermann ersonnenen, in München dann von Genée angeregten, von Perfall durch- und von Lautenschläger ausgeführten, von Savits theaterpraktisch befruchteten «Shakespeare-Bühne» in den letzten Jahren eine späte Nachblüte zu erwachsen begann. In Berlin hat das Deutsche Theater das «Wintermärchen», in Düsseldorf das *Düsseldorfer* Schauspielhaus «Macbeth» auf

szenisch vereinfachender Bühne gespielt.[1]) Das Kölner Stadttheater ist unter Martersteigs Leitung mit Hebbels «Herodes und Mariamne», das Hof- und Nationaltheater in Mannheim mit «Hamlet» gefolgt.[2])

Die Reformbühne, die wir in Deutschland heute in stillschweigendem Übereinkommen und nicht mit Unrecht als Shakespeare-Bühne bezeichnen, verfolgte den Zweck, dem Geist und Wort der Dichtung nachdrücklicher als es bis dahin der Fall gewesen, zu seinem Rechte zu verhelfen: dadurch, daß das dekorative Umwerk beschnitten, dadurch, daß dem verdeutlichenden und verumständlichenden Naturalismus der Szene entgegengearbeitet wurde.

Die Bestrebungen der genannten vier Bühnen haben zu dieser Grundidee der Münchener Bühne gemeinsam noch ein neues oder scheinbar neues Moment gebracht: dem Werke soll nun nicht mehr nur sein Recht werden, insofern es gilt, seines Schöpfers Fühlen und Denken in das Leben der Bühne zu übersetzen, auch die malerischen Werte, die in ihm schlummern, sollen bei der Aufführung gehoben werden. Der Gedanke ist neu und nicht neu, wie man will. Schon die Meininger und ihre Schüler wollten dem Maler im Dichter dienen, wenn sie in Ensemble-Auftritten Hunderte von Menschen, ganze Kompagnien von Soldaten oder Turnbrüdern oder Studenten, auf die Szene jagten, und wenn sie die Schönheit der Szenerie, die Echtheit des Kostüms so hoch im Werte hielten. Aber das Mittel ist ihnen oft zum Selbstzweck geworden. Die Nebenkünste begannen zu herrschen, anstatt zu dienen.

Die Mannheimer «Hamlet»-Inszenierung versuchte, ihre Aufgabe auf neuartige Weise zu lösen. Lassen wir zunächst Dr. Carl Hagemann, den unternehmenden und energischen Mannheimer Hoftheater-Intendanten, in einigen Worten seiner, vor der Première den Tagesblättern übergebenen Einführung selber sprechen: «Von der Theaterleitung ist eine Idealbühne geschaffen worden, die es ermöglicht, nicht nur das Stück ohne jede Pause abzuspielen (wie es zu Shakespeares Zeiten bekanntlich geschehen ist), sondern dem Bühnenrahmen auch die malerischen Werte zu verleihen, die wir moderne Menschen heute von der szenischen Wirkung verlangen, und vor allem durch eine gewisse Größe und Einfachheit der szenischen Anordnung die richtigen Symbole für die großzügige Kunst unserer Klassiker zu zeigen. Die Zuschauer dürfen also keine prunkvollen Dekorations-

---

[1]) Über die Berliner Aufführung hat (allerdings ohne sich über diesen Punkt der Inszenierung weiter auszulassen) Helene Richter, über die Düsseldorfer habe ich in der Theaterrundschau des Shakespeare-Jahrbuchs von 1907 gesprochen. Über die erstere vgl. unten Fußnote S. 236.

[2]) Die bei den Festspielen des Rheinischen Goethe-Vereins zu Düsseldorf im Sommer 1907 veranstaltete Neuinszenierung der «bezähmten Widerspenstigen» auf einer, der de Witt'schen Zeichnung nachgebildeten Szene unter der Regie von Max Grube (worüber im diesjährigen Shakespeare-Jahrbuch durch J. von Wildenradt, in einem Hefte des Beiblatts zur Anglia 1908 durch mich berichtet wird) gehört als eine Art Gelegenheitsaufführung und als ein Versuch, der nur diesem einen Stücke zugedacht war und aus Gründen, die ich in meiner «Anglia»-Besprechung berühre, tatsächlich auch nur diesem zugute kommen kann, nicht in diese Reihe.

wunder erwarten. Ganz im Gegenteil. Es kam uns hier darauf an, einen Spielplatz zu schaffen, der in seiner Monumentalität und Simplizität einen adäquaten Hintergrund für die abrollende gewaltige Handlung der Tragödie geben kann. Das Dichterwort soll damit wieder mehr wie bisher in unseren klassischen Stücken zur Geltung kommen. Gleichzeitig sollen aber auch alle die Falschheiten und Häßlichkeiten der modernen naturalistischen Dekorationsmanier vermieden werden. Die jedes künstlerisch geschulte Auge beleidigende falsche Perspektive der bisherigen Bühnendekorationen ist in unserer neueren Anordnung aufgehoben. Es gibt keine hängenden Pfeiler mehr, die beim geringsten Anstoß hin und her flattern, und vor allem auch keine freien Gegenden mit den illusionsstörenden Luftsoffiten. Die einfachen architektonischen Elemente der neuen Bühne sind vielmehr plastisch und gleichen sich der Körperlichkeit der Schauspieler völlig an. Die Dimensionalwirkungen der Säle und Zimmer ergeben sich richtig und wirken durch ihre angemessene Höhe natürlich und wuchtig zugleich.»

Wie sieht nun diese neue Szene im einzelnen aus? Der ganze Bühnenboden ist in zwei ungleiche Hälften geteilt, von denen die hintere einen etwas erhöhter liegenden Terrassenbau erhielt, der mit dem vorderen Teile der Bühne durch ein einfaches Treppenarrangement verbunden ist. Der Terrassenbau selbst zerfällt wiederum in zwei Einzelterrassen, von denen die niedrigere gegenüber dem Bühnenboden um vier Stufen, die höhere gegen die niedrigere nochmals um zwei weitere Stufen erhöht ist. Nach den beiden Seiten zu wird die Szene abgegrenzt durch je zwei gewaltige, sich nach dem unsichtbaren Oberbau der Bühne fortsetzende Türme von acht Metern Höhe; die beiden rückwärts gelegenen Türme sind unmittelbar vor dem Terrassenbau und in gerader Linie hinter den vorderen aufgestellt. Der hintere Teil der Szene wird infolge dessen also gegen den vorderen nicht verengert. Diese stabilen Elemente, die seitlichen sowohl wie die horizontalen Abgrenzungen, bleiben während der ganzen Aufführung unverändert. Sie sind in einem indifferenten Mattgrau gehalten, das mit Leichtigkeit in diejenige Grundfarbe übergeführt werden kann, welche durch die Bühnenbeleuchtung der betreffenden Szene gegeben wird. Die Andeutung des Schauplatzes geschieht nicht mehr durch realistisch ausgeführte Dekorationen, sondern entweder durch Gobelins von verschiedener Farbe und Zeichnung, wenn geschlossene Räume darzustellen sind, oder durch gleichfalls stilisierende, in einfachen Formen gehaltene Landschaftsprospekte, die ein soffittenloser Rundhorizont abschließt, für den Fall, daß eine freie Gegend zu zeigen ist. Die Gobelin-Teppiche selbst können, wie noch ergänzend zu bemerken ist, in jedem der drei «Gänge» aufgehängt werden, können also sowohl für Szenen mit kurzer Bühne und ohne den Treppengang als auch für solche, bei denen dieser benutzt wird, Verwendung finden.

Neben Gobelin oder Landschaftsprospekt dienen dann weiterhin, wie nachher noch ausführlicher im einzelnen gezeigt wird, einfache Möbelarrangements, Kandelaber oder andere Zier- und Nutzgegenstände, besonders Waffen, Fahnen, Embleme zur Belebung wie zur Charakterisierung der Szene.

Man sieht, in ihrem Grundprinzip berührt sich die Mannheimer «Idealbühne», wie Hagemann sie nannte, nahe mit der Münchener Reformszene. Dort wie hier von vornherein ein freiwilliger Verzicht auf eine möglichst

restlose realistische Ausdeutung von des Dichters Absichten, wie die Meininger sie beliebten, ein Verzicht, welcher architektonisch in München wie in Mannheim betont wird durch den unveränderlichen Rahmenbau, der die Phantasie des Zuschauers mobil zu machen sucht. In mehrfacher Hinsicht geht aber die Mannheimer Reform nicht unerheblich über die Münchener hinaus. Sie baut — nach meinem Dafürhalten mit großem Geschick — das dort zum Teil noch kaum Angedeutete in konsequenter Weise aus. Es ist nicht das Wesentlichste, daß die vom ästhetischen Standpunkt aus unzulängliche, gemalte Architektur der von Pfeilern getragenen Rundbogen, der «Palastbau», der bei der nichts weniger als idealen Bauart der beiden alten Münchener Theater, des Hof- und National- sowohl wie des Residenztheaters, von den meisten Plätzen aus nur in einer Verzerrung zu sehen war, hier durch eine würdige plastische Architektur ersetzt worden ist. In diesem Falle, wo eine künstlerisch reine, monumentale Wirkung der szenischen Umrahmung unerläßliche Vorbedingung, ist eine plastische Architektur einer gemalten (wie immer man sich sonst zu der Frage stellen mag, ob jener unbedingt oder nur in bestimmten Fällen auf dem Theater der Vorzug zu geben ist) wohl unter allen Umständen vorzuziehen: zumal der Haupteinwand gegen die plastische Szenenausgestaltung, daß sie nämlich das Umbauen der Szenen sehr erschwert und dadurch der Dichtung im letzten Grunde mehr schadet als nützt, hier, wo sie während der ganzen Aufführung unverändert bleibt, hinfällig geworden ist. Auf der Perfall'schen Reformszene ist ferner die sogenannte «Mittelbühne», also deren erhöht gelegener hinterer Teil, von erheblich geringerer Breite und Tiefe als der vordere, die «Vorderbühne» mit dem weitauslaufenden proszenischen Vorbau. Man hat öfters gerade die «Intimität» jener «Mittelbühne» gepriesen; für die Komödien, denen auch räumlich eine Konzentrierung in der Regel wohl nur nützen kann, vielleicht mit Recht, für die großen Tragödien der Leidenschaften aber, für welche die Münchener Bühne (man spielte zuerst «König Lear») zunächst bestimmt war, glaube ich, mit entschiedenem Unrecht. Die Riesentragik des «Lear» und «Macbeth» (der auch dort gespielt wurde) verträgt diese Engbrüstigkeit der Szene, welche durch die gewaltige Ausdehnung der (im Grunde ja doch ein Ganzes bildenden) Vorderbühnenteile besonders frappant wirkte, ganz und gar nicht.[1]) Man wurde bei dem Spiele auf der «Mittelbühne» (was gewiß nicht in der Absicht ihrer Erbauer lag!) an das Agieren von Puppen auf dem Marionettentheater gemahnt. Die Mannheimer Reform hilft diesem Mangel zunächst schon dadurch ab, daß sie auf den, im Grunde recht unnötigen Prosceniumsvorbau in das Publikum verzichtet, und insbesondere damit, daß sie die Bühne auch hinter dem Terrassenbau in ihrer ganzen Breite benutzt. Auch das häufige Hinauf und Hinab, das Herunter- und Wiederhinaufspielen der Darsteller von der oberen zur unteren Bühne oder

[1]) Auf der, in ihrer bühnenarchitektonischen Anlage der Münchener Reformszene ja nahe verwandten Oberammergauer Passionsbühne habe ich die gleiche Beobachtung gemacht. Auch da wirkte die Darstellung großer menschheitsgeschichtlicher Vorgänge auf der kleinen Mittelbühne (obwohl in Oberammergau, wenn die Erinnerung mich nicht täuscht, die Verhältnisse der beiden Szenen nicht ganz so *schroff divergieren*) manchmal zu realistisch-familiär.

umgekehrt bei den Szenenübergängen, das nicht so stimmungsmordend wie die völlige Unterbrechung durch eine längere Pause während der Akte, in seiner Gewaltsamkeit aber auch nichts weniger als ideal und auf die Dauer recht enervierend war, kommt in Mannheim in Wegfall: man wechselt die Rückabschlüsse (bei verdunkeltem Zuschauerraum, auf den man in Mannheim lange genug vergebens gewartet hatte) aus hinter geschlossenem Hauptvorhange in einem Zeitraume von höchstens einer Minute bei einer Verwandlung von Gobelin zu Gobelin. von höchstens drei Minuten bei einem Frontenumbau. Der entscheidende Vorzug des Hagemann'schen Versuches vor allen anderen, die bis dahin in dieser Richtung gemacht worden waren, dünkt mich jedoch der zu sein, daß die Erbauer der Mannheimer «Idealbühne» (neben dem Intendanten der Maschinerie-Inspektor Adolf Linnebach und die beiden Hoftheatermaler Oskar Auer und Friedrich Remler) bei ihrer symbolisierenden Szenengestaltung nicht mehr auf halbem Wege stehen geblieben sind. Die Münchener Shakespeare-Bühne gab sich bewußt als eine Abkehr vom Bühnennaturalismus: das bewies sie nicht nur mit Worten, sondern auch mit der Tat der Einführung der dekorationslosen Vorderbühne, des gleichbleibenden Spielrahmens, der seitlichen Abgrenzung durch Vorhänge statt durch Kulissen. Sie war also ihrer Gesamtanlage nach eine Symbolbühne, keine Illusionsbühne. Trotzdem aber hat sie (das kann ihre in der Entwicklungsgeschichte des Theaterwesens bleibenden Verdienste natürlich nicht schmälern, zumal in der Zeit ihrer Errichtung eine radikalere Neuerung wohl weder vom Publikum noch von der Kritik akzeptiert worden wäre) nicht mit dem Realismus in der szenischen Ausgestaltung gebrochen: für die Rückwand der Mittelbühne malte Burkhard in Wien Dekorationen oder Dekoratiönchen, von denen Rudolf Genée meldet, daß sie «trotz der kleineren Verhältnisse eindringlich wirkten», und später ließ man gar, um der flügellahmen Phantasie des Publikums nachzuhelfen, in Landschaftsszenen auf der bis dahin dekorationslosen Vorderbühne ein Soffittenstück, den sogenannten «Laubrankenbogen», herunter. Hagemann hat aus der Idee die letzte Konsequenz gezogen und durch die Einführung von durchweg stilisierenden Dekorationselementen die ganze Szene unrealistisch-symbolisierend gestaltet und damit nicht nur die für Vorder- und Seitenabschluß einzig gemäße rückwärtige Ergänzung geschaffen, sondern zugleich auch für allmenschlich bedeutsame, nicht in der Darstellung bestimmter Kulturen oder Zeitepochen wurzelnde Bühnendichtungen großen Stils, wie den «Hamlet», eine schlichte, Wort und Geist des Werkes sich willig unterordnende und gleichzeitig doch Resonanz gebende szenische Welt ins Leben umgesetzt.

Im ganzen sind bei der «Hamlet»-Aufführung, auf deren Einzelheiten ich nun noch eingehen möchte, fünf verschiedene Rückabschlüsse zur Verwendung gekommen: drei Teppiche und zwei «Fronten», diese für die beiden Schauplätze, die notwendig unter freiem Himmel zu liegen haben, nämlich die Terrasse für die Auftritte mit dem Geist und die Kirchhofszene.

Gleich die erste Szene auf der Schloßterrasse hat meisterlich den Grundakkord der Dichtung angeschlagen. Mit ihren trotzigen Türmen ragt die düstere nordische Festung hinein in einen undurchdringlich dunklen Nachthimmel. Eine seitlich aufgehängte Fackel wirft ihr unruhiges Licht auf die

geheimnisvoll halblaut sprechenden Offiziere. Zwei rohbehauene Steinsitze an den vorderen Bühnentürmen links und rechts sind der einzige Schmuck des Bildes. — Auf einen schwereren Ton noch ist dann die zweite Szene mit dem Geist gestimmt. Der Himmel ist noch dunkler geworden, die Fackel verschwunden, einzig der Lichtstreif, der auf dem Stahlhelm des toten Königs ruht, leuchtet aus der Finsternis heraus.

Zwischen diesen beiden Szenen, die den ersten Akt umschließen, liegt dann die Szene im Staatssaal (Original I 2 und I 3). Vor einem tiefroten Vorhang mit großen grüngoldenen Ringen steht ein Thronhimmel in Blau: unter ihm zwischen einem Tischchen die Sessel von König und Königin. Die Seiten sind geschmückt mit Standarten von verschiedener Farbe und Gestalt. Auf diesem Schauplatz im Vordergrunde vollzieht sich dann auch Laertes' Abschied von Schwester und Vater.

Der zweite Akt, beginnend mit dem Gespräch von Ophelia und Polonius, spielt ohne Verwandlung auf kurzer Bühne vor einem Gobelin von minder ausgesprochenen Farben, einem ins Grüne spielenden Hellbraun. Hohe Leuchter in beiden Ecken, ein Liegesofa zur Linken, ein breiter niedriger Tisch mit Goldfüßen und drei gleichfalls goldverzierte Sessel zeigen den familiär-vornehmen Ton dieser Auftritte an.

Für die erste Szene des dritten Aktes (= Original III 1) ist der gleiche Rückabschluß beibehalten, doch die Möbel sind verändert. An den stabilen Türmen stehen einfache Stühle. Tisch und Sessel sind in die Mitte gerückt und auf einen breiten Teppich gestellt. Der Hausaltar deutet hier (wo er noch nicht benutzt wird) schon auf den veränderten Charakter des Schauplatzes. In der zweiten Szene, bei dem «Schauspiele», wird die Bühne selbstredend mit den Terrassen benutzt. Als Prospekt dient nun wieder der Wandteppich des Staatssaales, aber der Thronhimmel fehlt, sodaß jener nun, da seine große Fläche nicht unterbrochen ist, ganz anders wirkt wie dort. Vier Ampeln an verzierten Haltern beleuchten zunächst allein den Raum, bis vor dem Erscheinen des Hofes vier Feuerpfannen entzündet werden, die auf der Terrasse stehen. Die dritte Szene des Aktes entspricht szenisch genau der ersten. Die vierte, natürlich auf kurzer Bühne gespielte, das Gemach der Königin endlich, bestimmt ein neuer Gobelin von großer Schönheit, dessen Grundfarbe ein ziemlich tiefes Blau, dessen Schmuck Weiß und Gold ist. In symmetrischer Anordnung stehen auf beiden Seiten große grüne Sofas, hinter ihnen auf einfachen Tischchen kleine Leuchter mit brennenden Kerzen, und die Bühnentürme schmückt diesmal je ein dunkelgehaltenes Porträt.

Bei dem ersten Schauplatz des vierten Aktes, der die Szenen 1 bis 3 des Originals zeigt, kehrt dann die Anordnung des zweiten Aufzugs wieder, bei dem zweiten (von Szene 5 bis zum Ende des Akts) der Gobelin des Gemaches der Königin mit einer neuen Verteilung der Möbel. Während die linke Seite unverändert blieb, hat die rechte nun Tisch und Stühle erhalten. Hier schien dem Regisseur der Gedanke vorzuschweben, den Schauplatz zweifach zu teilen: die Vorgänge mit Ophelia vollzogen sich hauptsächlich auf der Linken, die Gespräche über die mehr öffentlichen Angelegenheiten vornehmlich auf der Rechten um die Tafel. Ob wir im Stande sind, auf eine weitergehende Symbolisierung, als sie hier im Kleinen versucht ge-

wesen sein mag, auf der geschlossenen Bühne noch zu reagieren, ob also der Gedanke etwa einer Aufteilung der Szene in mehrere Schauplätze bei einer Bühne von ähnlicher technisch-dekorativer Anlage wie der Mannheimer tatsächlich künstlerisch fruchtbar gemacht werden könnte, läßt sich natürlich nicht mit Sicherheit sagen, solange nicht ein Versuch in größerem Maßstab gemacht worden ist.

Der fünfte Akt bringt in Mannheim noch einmal zwei szenische Bilder von eindringlicher und charakteristischer Schönheit. Den Friedhof schließt ein dreifach geteiltes, in seinem Mitteltore von einem weißen Kreuze überragtes offenes Portal ab, in welches, architektonisch äußerst wirksam, die festen Bühnensäulen übergehen, die diesmal also selbst zu einem dekorativen Bestandteil geworden sind, und hinter dem Portale, dem Eingange des Friedhofs zu, ragen Zypressen aus dem Dunkel auf. Reiner wie aus diesem einfachen, wundersam ergreifenden Bilde, das keine plastischen Bäume beengten, kein dekorativer Firlefanz störte, kann des Dichters Wort nicht sprechen. In der Schlußszene im Thronsaale zeigte die Anordnung der Toten noch einmal des Regisseurs feinen künstlerischen Sinn: die im Vordergrunde ausgestreckten Leichen von Hamlet und Laertes, der auf der Terrasse zusammengesunkene König, die mit abgewendetem Antlitz im Sessel verschiedene Königin, um die sich ihre Frauen versammelt haben.

Es ist hier von der dekorativ-inszenischen Seite der Mannheimer «Hamlet»-Aufführung ausführlich gesprochen worden: weil gezeigt werden sollte, wie ein erfindungsreicher Regisseur auch mit den einfachsten Mitteln (und ganz besonders mit solchen) große und vornehme künstlerische Wirkungen erzielen kann, Wirkungen, die der Dichtung zugute kommen, weil sie da und dort bildmäßige Eindrücke auslösen können, die man vielleicht kaum geahnt hatte, und weil sie andererseits (ganz abgesehen von den schwerwiegenden technischen Vorteilen, vermöge deren «Hamlet», nur um unwesentliches verkürzt, mit einer einzigen Pause nach dem dritten Akte in genau drei Stunden gespielt werden konnte) die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das wesentlichste hinlenken. Darsteller, die es mit ihrer Kunst ernstnehmen, müßten eigentlich (ich weiß nicht, ob es in Wirklichkeit so ist) mit besonderer Begeisterung auf einer Bühne spielen, die das Wort des Dichters und damit indirekt auch seinen Interpreten, den Schauspieler, derart in den Vordergrund rückt. Und von einer Vorstellung, die in einem solchen Rahmen noch zu interessieren vermochte, kann man umgekehrt mit doppelter Gewißheit sagen, daß sie tüchtig gewesen ist. Die Mannheimer war es, ohne hervorragend zu sein. Von dem alten Stamme der trefflichen Bühne haben sich in alten Rollen wieder Tietsch, ein ausgezeichneter Episodenspieler, als Schauspieler, Hecht, ein Komiker von erstem Range, als Totengräber, in neuen Rollen der intelligente Godeck als Geist, die vielfach erprobte Toni Wittels als Königin bewährt, die vielleicht ein wenig zu jugendlich, vielleicht auch etwas zu weich im Ton, aber im übrigen mit treffsicherer Charakteristik gespielt wurde. Von den neueren Kräften des Theaters bringt Mathilde Brandt (Ophelia) viel Anmut, echte Jugend und Gefühlsinnigkeit mit, ohne aber in der Wahnsinnsszene schon durchweg ergreifen zu können, und Carl Macholds Hamlet war wenigstens technisch eine sehr wackere Leistung. —

Mit der Durchführung des Gedankens der Idealbühne erwachsen dem Aufführungsleiter naturgemäß nach mehr als einer Seite veränderte Aufgaben. Zunächst noch nach der Seite der Darstellung, die notwendig mit dem durch den Szenenrahmen betonten Stile in Einklang zu bringen ist, einer Darstellung, die sich in Ton, Gebärde, Bewegung einem unzeitgemäßen Naturalismus wie altmodischer pathetischer Rhetorik gleichermaßen fern halten muß. In dieser Beziehung mußten in Mannheim bei aller Tüchtigkeit der Leistungen Wünsche genug offen bleiben: der schauspielerische Teil einer Aufführung ist ja, besonders da, wo es sich um Rollen handelt, die der Darsteller schon seit Jahren zu «beherrschen» glaubt, erfahrungsgemäß am schwierigsten zu beeinflussen. Auch die Grundsätze für die dramaturgische Behandlung des Textes müssen sich mit der Ausschaltung einer eigentlichen Realität der Begebenheiten einigermaßen verschieben. Die Frage, ob gewisse Vorgänge auf diesem oder jenem Schauplatz glaubhaft oder wenigstens möglich sind, wird durch eine andere, allgemeinere ersetzt: durch die, ob der malerische Rahmen den Stimmungswerten des Auftritts im wesentlichen entgegenkommt oder nicht. Denn die Suggestion einer ganz bestimmten realen Lokalität soll und braucht — für die geschlossenen Räume wenigstens — nicht erzielt zu werden: statt der Räume werden Raumtypen gezeigt. Im «Hamlet» ließ sich zum Beispiel, ohne daß man dies irgendwie als gezwungen empfunden hätte, der Abschied des Laertes bereits vor dem Thronsaal-Gobelin, und eine andere Poloniusszene («Wie nun, Ophelia, was gibts?» II 1) vor dem gleichen Teppich wie die folgende Rosenkranz-Güldenstern-Szene sprechen, ebenso wie die Auftritte IV 5 bis einschließlich IV 7, die Ophelia-Tragödie, vor dem blauen Vorhange des Frauengemachs ohne Unterbrechung sich abspielten. Die vier in ihrem Grundgehalte so ganz von einander verschiedenen Szenen des dritten Aktes sind dagegen mit weiser Einsicht so getrennt geblieben, wie im Originale.

Ich habe schon vorhin gesagt, daß die Mannheimer «Idealbühne» über das hinausgeht, was in München schon angestrebt worden ist. Sie geht auch über das hinaus, was in der allerjüngsten Zeit in Düsseldorf und in Berlin versucht worden ist. Bei der Aufführung des «Wintermärchens» am Deutschen Theater in Berlin waren nur zwei Szenen, der Eröffnungsakt und die Gerichtsszene[1], bei dem Düsseldorfer «Macbeth» gleichfalls nur

[1]) Es ist wohl nicht ohne Interesse, über diese Aufführung des «Wintermärchens», soweit die hier berührten Fragen in Betracht kommen, noch einen Augenzeugen zu hören. Ich zitiere darum einige Sätze aus einer Kritik, die Dr. Felix Poppenberg in der «Neuen Badischen Landeszeitung» nach der Première veröffentlicht hat. «Die Bühne gab», heißt es da über den ersten Akt, «nur den notwendigsten Rahmen und Hintergrund. Jene suggestionsstarke Einfachheit, wie sie Gordon Craig predigt, war hier angewendet. Der seitliche Schluß der Szene waren architektonisch mächtige viereckige Pfosten, zwischen ihnen als Hintergrund die farbige Fläche einer violetten und einer grünen Gardine mit einem kreisumzogenen Karo-Ornament, das als Motivanklang auf dem Sammtkleid des Leontes wiederkehrt.» Und über die Gerichtsszene schreibt Poppenberg: «Im Gerichtsakt schwebte magisches Kolorit. In einer unwirklichen Atmosphäre begab er sich. Dämmernd, wie Gruppen einer Schattenwelt, die Volksmasse vor einem fahlgelben Himmel; in der vorderen

einige Schauplätze in stilisierender Vereinfachung gezeigt worden, und diese künstlerische Vereinfachung kam dazu dort wie da einer technischen Komplizierung gleich. Die fundamentale technische Forderung eines möglichst schnellen Szenenwechsels war in beiden Fällen also noch nicht erfüllt worden.

Nach «Hamlet» hat Hagemann den «Don Carlos» auf der Idealbühne einstudiert. In diesem, Shakespeare und seiner Welt gewidmeten Werke kann eine Schilleraufführung natürlich nicht des weiteren erörtert werden. Für die prinzipielle Entscheidung der Frage von der Verwendbarkeit einer derartigen Bühne erscheint es mir indessen nicht wertlos zu sein. hier festzustellen, daß in diesem zweiten Falle die neue technisch-dekorative Szene sich nicht in gleich günstiger Weise bewährt hat: obwohl man keineswegs mechanisch den Inszenierungsapparat von «Hamlet» auf «Don Carlos», dessen Riesenumfang die schnellen Verwandlungen zugute kommen sollten, übertrug, obwohl man vielmehr statt der zwei dekorativen Grundformen, des «Landschafts-» und des «Saal»-Rückabschlusses, diesmal, um Schillers besonderer Art entgegenzukommen, drei verschiedene in Anwendung brachte, neben den beiden früheren als dritte für Vorgänge von intimerem Stimmungsreiz einen dreieckigen Holzrahmen, welcher mit Vorhängen von einfachem Dessin verkleidet wurde, die die Szene nach allen Seiten schlossen. Ich halte es aus Gründen, denen ich an anderer Stelle nachzugehen suche [1], für ausgemacht, daß Schiller auf dieser Art von unrealistischer Bühne mit keinem seiner Werke je wird heimisch werden können. Man wird, solange man sich nicht auf eine praktische Erfahrung stützen kann, diese Behauptung nicht ohne weiteres auch auf Shakespeares Historien und ganz allgemein auf das historische Drama überhaupt übertragen dürfen. Immerhin, schon auf der Münchener Kompromißbühne hat das geschichtliche oder (allgemeiner und wohl zutreffender ausgedrückt) das Kulturdrama weniger nachhaltig gewirkt, wenn man von dem Erfolg des «Götz von Berlichingen» absieht, einem Erfolg, für welchen der Reiz der Neuheit und die ungeheuere Popularität der Dichtung stark mitbestimmend gewesen sein mögen [2]), und von der Mannheimer Idealbühne möchte man beinahe das gleiche erwarten. Dem zeitlosen Drama von philosophischem und märchenhaftem Grundcharakter, nicht nur «Hamlet»,

---

Reihe das Blutrot der Richtermäntel. Und nun über dieser beklemmenden Unheilswelt eine Lichterscheinung aufsteigend, aus der Tiefe, die wie von einem Kraterrand begrenzt erscheint, tauchen die cherubinischen Boten auf, die den goldenen Orakelschrein von Delphi tragen.»

[1]) Im dritten Bande der «Masken» (Düsseldorfer Wochenschrift).

[2]) Von nichtshakespeare'schen, geschichtliche Stoffe behandelnden Werken habe ich — und das kann zur allgemeinen Beurteilung der Frage nicht genügen — auf der Münchener Shakespearebühne nur die «Agnes Bernauer» von Martin Greif gesehen, deren starke Rhetorik auf der zur Konzentration zwingenden Szene (der äußere Premierenlokalerfolg konnte daran natürlich nichts ändern) in fast grausamer Weise aufgedeckt worden ist. — Vgl. dazu und dagegen Savits' Schilderung seiner Einstudierung von Greifs «Ludwig der Bayer» in Kraiburg am Inn in seinem Buche «Von der Absicht des Dramas» (München 1908) S. 240ff.

auch «Faust» (besonders dem zweiten Teile), auch Shakespeares nachdenklicheren Komödien, denen, wo das phantastische das burleske überwiegt, vielleicht auch Kleists «Käthchen» und Hebbels «Gyges» ist hier wohl die gemäße Bühne geworden, die in Einzelheiten gewiß noch, in Idee und Anlage aber kaum mehr der Ausgestaltung, Änderung, Modifizierung bedarf.

Man kann in Ausnahmefällen über das in Mannheim Gegebene hinausgehen: Werke von außerordentlichster poetischer Leuchtkraft wird man, besonders einem historisch oder literarisch geschulten Zuschauerkreise, in puritanischer Einfachheit, vor Nesselvorhängen spielen können.[1] Aber diese Fälle werden stets Ausnahmen bleiben und bleiben müssen. Ein so sinniges, Errungenschaften moderner Technik und moderner Kunsterfahrung vereinigendes Bühnenprinzip wie das Mannheimer, scheint auch beim nichtliterarischen Publikum Anklang zu finden. Die Theaterbesucher der pfälzischen Kaffee- und Getreide-Metropole, denen in ihrer Gesamtheit künstlerische Bildung heutzutage gewiß nicht nachzurühmen ist, haben trotz

[1] Wie allgemein momentan — und höchstwahrscheinlich nur momentan — in Deutschland das Interesse für jede Art vereinfachender Szene ist, beweist auch der Umstand, daß der in den letzten Jahren sein reiches Talent sonst in ganz unwürdiger Weise vergeudende frühere Berliner Hofschauspieler Ferdinand Bonn im Januar 1908 bei einem Gastspiele im Münchener Volkstheater den «Hamlet» zum größten Teile vor schwarzen Vorhängen spielte. — In diesem Zusammenhange darf ich auch auf die (im vierzigsten Bande des Shakespeare-Jahrbuchs in einer Notiz von W. K. schon gestreifte) Aufführung des «Doctor Faustus» von Christopher Marlowe hinweisen, die von dem Heidelberger Hebbelverein am 16. und 17. Dezember 1903 unter meiner Leitung veranstaltet worden ist. Diese Vorstellungen, die einen Zyklus der «dramatischen Faustdichtungen von den Anfängen bis Goethe» eröffneten, wurden auf völlig dekorationsloser Bühne gegeben. Als Rück-, Seiten- und Vorderabschluß — also auch als Rampenvorhang — wurde der gleiche dessinlose einfache Stoff verwendet, der jedoch nicht von schwarzer, sondern (um die Gestalten sich noch schärfer abheben zu lassen) von heller Farbe war. Die den alten, durch Esslairs Kunst einst geweihten Theatersaal des Heidelberger Bürgerkasinos, wo gespielt wurde, auch auf der Bühnenseite umschließende Galerie ermöglichte die Benutzung einer Art von «Musiker-Balkon», von dem aus (wie es vom Dichter zweifellos gedacht war) in der Szene zwischen Martino und dem Edelmann Benvolio dieser zu den Anderen hinabsprach. Auf die Auswahl der Kostüme und der wenigen verwendeten Möbelstücke war, soweit die bescheidenen Mittel das gestatten wollten, besondere Sorgfalt verwendet worden. Eine, auch nur einigermaßen originalgetreue Wiederbelebung der «echten» Shakespearebühne war mit dieser Art der Aufführung nicht beabsichtigt. Dagegen sollte mit dem (von denen der letzten Jahre zeitlich übrigens frühsten) Vereinfachungsversuche einmal die Probe auf die oft genug aufgestellte Behauptung gemacht werden, daß das Dichterwort von der Bühne herunter auch ohne jeglichen dekorativen Aufpu[illegible] noch immer mächtig wirken kann. Für den tiefgehenden Eindruck, den d[illegible] von eigentlichen Berufsdarstellern, sondern mit Schauspiel[illegible] un[illegible] [illegible] Studenten gegebene Werk bei seiner Aufführung aus[illegible] [illegible] Bericht von Dr. Ernst Traumann im Abe[illegible] [illegible] 17. Dezember 1903 berufen.

des Mißtrauens, mit dem sie im allgemeinen den Unternehmungen ihres Intendanten begegnen, die Neuinszenierung des «Hamlet» mit einem über Erwarten einhelligen Beifall aufgenommen, der Gutes auch für weitere Versuche auf der eingeschlagenen Bahn erhoffen läßt.

Nottingham. Ernst Leopold Stahl.

Shakespeare auf der Naturbühne.

(«Wie es Euch gefällt» im Bergtheater am Harz.)

Nicht zum ersten Male ist heute im Shakespeare-Jahrbuch von dem Harzer Bergtheater die Rede, das Dr. Ernst Wachler auf der Höhe des Hexentanzplatzes im Jahre 1902 eröffnet hat. Im 41. Bande (S. 316 f.) hat Dr. A. Elster-Jena bereits die Eindrücke einer «Sommernachtstraum»-Aufführung an jenem Platze, die «die Dichtung neu erprobte und auf eine ganz neue poetische Grundlage ihrer Wirksamkeit stellte», mit freundlich zustimmenden Worten geschildert. Und in der Tat ist die Idee des Freilufttheaters auch für unsere, dem Altertum gegenüber so von Grund aus veränderten Lebens- und Kunstbedingungen, ja selbst für unser deutsches, von dem der alten Kulturländer gleichfalls recht verschiedenes Klima nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen: der Gedanke eines Theaters, zu dem die Natur selbst Zuschauerraum, Bühne, Kulissen geschaffen hat, ist schön. Und die Harzer Bergbühne hat noch ihre besonderen Vorzüge. Ihre Lage (leider nicht auch ihre Anlage) ist denkbar günstig und glücklich — sie ist in eine schöne windgeschützte Mulde des freundlichen, über Thale am Harz gelegenen Steinbachthales eingebaut —, und die Akustik dort, wie auch die Klangwirkung und Leuchtkraft des gesprochenen Wortes darf man ohne Übertreibung phänomenal nennen. Diesen Vorzügen stehen indessen schwerwiegende und bedenkliche Mängel in nicht geringer Zahl gegenüber: vor allem die Nüchternheit der nicht mit Grasboden bedeckten und nur mit ein paar armseligen Bäumchen bewachsenen, dazu noch durch eine häßliche Orchesterbude schief verbauten «Bühne» selbst. Auch der ausgesprochen lieblich-lyrische Charakter der sich im Hintergrunde breitenden Landschaft, aus der Dutzende von Ortschaften herauswachsen, scheint mir als «Idealkulisse» nicht glücklich gewählt zu sein für eine Naturbühne, solange diese sich nicht (wie es allerdings die Absicht der Heimatkunstbeflissenen war, von denen die ganze Idee am eifrigsten propagiert wurde) auf die Darstellung wirklicher Landschaftsdramatik beschränkt. Und diese existiert vorläufig trotz aller Aufrufe und Versuche noch nicht, ja man scheint sich noch nicht einmal recht einig darüber zu sein, wie das heißersehnte Zukunftsdrama eigentlich auszusehen hat. Nehmen wir aber an, dieses «nationale» Drama, das Märchen und Sagen, des Volkes Sitten und Bräuche, die germanische Mythologie, unsere alten Götter und Helden neu beleben soll, existiere, könne existieren als wirkliches Drama, nicht nur als ein «Schau»-Spiel mit Aufzügen und verbindendem Dialog, nicht nur als eine Art «pageant» also, wie er in England neuerdings Mode geworden ist: selbst dann müssen wir uns fragen, ist dieses Rundpanorama mit seinen Häuschen, Dörfchen, Städtchen, Tälchen, Bergchen, das so ziemlich alles in sich vereint, was man von einem

gutangebrachten Aussichtsturm aus in deutschen Landen überall zu sehen pflegt, der geeignete Rahmen für das erstrebte «große» nationale Drama? Von der Größe und Gewalt der germanischen Mythen, um deren Eingießung in dramatische Formen es sich zuletzt doch einzig handeln könnte, hat die Harzlandschaft, in welche das Bergtheater hineingebaut ist, kaum die Spur. Und eine «Idealkulisse», wie man sie gelegentlich genannt hat, ist diese (ich wiederhole es) an und für sich sehr schöne Landschaft überhaupt nicht: sie stellt vielmehr den Sinn des Zuschauers von vornherein in einer bestimmten Richtung ein, und sie weiß sich der von einer dramatischen Dichtung ausgehenden Stimmung nicht, wie man es von jeder «Kulisse», d. h. Szenerie, und erst recht von einer Naturdekoration verlangt, bescheiden unterzuordnen. Eine (nicht weniger «deutsche») Waldwiese, schräg abfallend gegen den amphitheatralischen Zuschauerbau und umwachsen von alten Bäumen, wäre ein neutralerer Schauplatz für ein ständiges Naturtheater und darum ein gemäßerer als dieses bunte Bergpanorama. So muß es kommen, daß auf dem Harzer Bergtheater lyrische und derbdeutsche Dramatik, wie die sehr glücklich in das moderne Sächsisch jener Gegend übertragene «geliebte Dornrose» des Andreas Gryphius oder die pathetische «Hermannsschlacht» Klopstocks ganz vortrefflich wirkte, anderes wieder, wie Goethes «Iphigenie» oder der sophokleische «Oedipus auf Kolonos», völlig eindruckslos blieb.

Wir aber haben uns hier weder mit diesen noch mit jenen zu befassen, sondern mit einer Aufführung von «Wie es Euch gefällt». Es ist zunächst mit aller Dankbarkeit anzuerkennen, daß sich Dr. Ernst Wachler, der Leiter und Regisseur des Theaters, der an den deutschen Bühnen sonst so selten gespielten entzückenden Komödie angenommen hat. Daß manches Shakespeare'sche Lustspiel auch auf dem Freilufttheater zur Geltung kommen kann, steht für mich außer Zweifel: wie ich andererseits sehr darüber im Zweifel bin, ob auch nur ein einziges davon selbst unter günstigen Umständen feiner da zu wirken vermag als im geschlossenen Raume. — Ich teile indessen Dr. Carl Hagemanns Ansicht nicht, der in seinem Aufsatze «Bergtheater am Harz» in dem Studienbande «Oper und Szene» (Schuster und Löffler, Berlin und Leipzig 1905) meint, daß der «Sommernachtstraum» im Freien gespielt, «an sich ein Unding» ist und daß man für dieses Spiel romantischen Spuks unbedingt «die Phantasie des Theatermalers bemühen» muß. Die «Lustigen Weiber von Windsor» ferner haben mir, wie ich oben S. 229 in meiner Übersicht über die «Englischen Shakespeare-Aufführungen 1907/08» bemerkt habe, von Amateuren gespielt, an einem Juliabend des letzten Jahres in den Botanical Gardens in London trotz der Eiseskälte, die damals herrschte und die den Aufenthalt im Freien nahezu unmöglich machte, viel Freude gemacht. Der Spielplatz war denkbar primitiv, von ähnlicher Art etwa, wie ich ihn oben als erstrebenswert für eine Naturbühne beschrieb, aber er suggerierte in überaus glücklicher Weise die aus derber Alltagsfröhlichkeit und romantischem Zauber sich mischende Stimmung des lustigen Spiels. Auch «Was Ihr wollt» und selbst das «Wintermärchen» kann man sich wohl auf der Naturbühne denken: ohne daß man sich, besonders im zweiten Falle, außerordentliche Wirkungen davon versprechen mag.

«Wie es Euch gefällt» kommt dem Theater im Freien nach Stoff und äußerer Gestalt in besonders hohem Maße entgegen. Man hat auf deutschen

Bühnen erfolgreich versucht, die Schauplätze von «Was ihr wollt» zu einem einzigen zu verschmelzen. Man könnte ein ähnliches mit «Wie es Euch gefällt», Shakespeares «Waldkomödie», tun. Nicht auf einer allerdings, wohl aber auf zwei Szenen läßt sie sich ohne Zwang abspielen. Der erste Akt (umfassend I und II 2—3) die Esplanade vor des Herzogs Palast zur einen, Olivers Garten, räumlich möglichst entfernt von jenem und nach hinten gerückt, zur anderen Seite — würde vorspielartig überleiten zu der eigentlichen Waldidylle, die in einem Zuge, ohne Vorhangfallen (die kurze Szene des dritten Akts am Herzogshof kann ohne große Not in Wegfall kommen) sich abwickeln läßt. Wie die Einfachheit der szenischen Anordnung, so begünstigt auch der lieblich-romantische Grundcharakter und besonders der Umstand, daß die meisten Szenen im Walde vor sich gehen und alle unter freiem Himmel denkbar sind, den Gedanken einer Freiluftaufführung. Der ist in England häufig in Privataufführungen und mehrfach in öffentlicher Darstellung durch Berufs- oder Liebhaber-Schauspieler (im letzten Sommer allein mindestens dreimal), in Deutschland meines Wissens zum ersten Male von Dr. Ernst Wachler verwirklicht worden.

Die Harzer Bergszene besitzt vor jeder Kunstbühne zunächst einen gewaltigen technischen Vorteil. Bei ihrer außergewöhnlichen Größe (genauer gesagt: Breite) und der Verschiedenartigkeit ihrer landschaftlichen Bebauung (auf einer Seite ist Gefels, auf der anderen Gesträuch mit Baumgruppen, in der Mitte — auf dem eigentlichen Spielboden — ein, wie schon gesagt, nicht sehr geschmackvoll hergerichteter Sandgrund) zerfällt der der Darstellung gehörige Raum ganz vonselbst in mehrere, von Charakter verschiedene Schauplätze. Es ist dort also ohne Szenenwechsel ein Wechsel der Szene möglich. Je nach der Grundstimmung der Szene kann, nach Art des mittelalterlichen «Nebeneinander», die Handlung ohne Schwierigkeit von der freien Zentralszene nach den «intimeren» Seitenschauplätzen hinübergespielt werden. Diese Möglichkeit ist auf dem Harzer Theater noch allzuwenig ausgenutzt. Der Schauplatz der Herzogstadt hätte hier beispielsweise durchaus von dem des Ardennerwaldes getrennt bleiben müssen. Eine Zwischenpause (von selbstverständlich minimaler Dauer) zur Andeutung des Szenenwechsels ist ein ungenügendes und mißzuverstehendes Auskunftsmittel, da der «naive» Zuschauer, zu dessen geistigem Segen diese Bühne ja in erster Linie dienen soll, ihn in der Regel als einen vom Schauspieler verspäteten Auftritt auslegen wird. Auf jener (vom Zuschauerbau aus) linksseitigen Seitenszene vor dem Hintergrund des Buschwerks und der alten Bäume hätte nach meiner Empfindung der Schauplatz der im Walde spielenden Akte in der Hauptsache aufgebaut werden müssen. Bei der an sich schon fast peinlich wirkenden Unsymmetrie des Spielraums wäre eine derartige seitliche Verschiebung kaum besonders störend empfunden worden, zumal auch die Seitenspielplätze vom Zuschauerraum aus gut zu überblicken sind. Auf der weiten, durch kaum ein Versatzstück verengten, Zentralszene ging der duftige Frühlingszauber der Dichtung fast völlig verloren: der Darstellung mochte kaum etwas anderes übrig bleiben, als die feinen Linien der Shakespeare'schen Figuren zu vergröbern. Und das geschah denn auch sehr reichlich. Fräulein Adolphi (Rosalinde) und Fräulein Neuhoff (Celia) hielten sich verhältnismäßig am besten, während weder der sächselnde Probstein, noch der allzu-

gemütliche Jacques, noch der deklamierende Usurpator, noch der recht primitiv gespielte Orlando anderen Ansprüchen als denen eines bescheidenen Passantenpublikums genügen konnten.

Im großen und ganzen wird auf der Harzer Bühne von der Regie noch immer zu wenig Rücksicht auf die besonderen Verhältnisse eines (und gerade dieses) Freilufttheaters genommen. Die wenigen auf der Szene normalerweise beschäftigten Personen verlieren sich häufig derart, daß das Auge geradezu Mühe hat, sie zu finden. Auch die äußere Herrichtung der Figuren läßt zu wünschen (geschminkte Schauspieler wirken im Nachmittags- und Dämmerlicht, bei dem in diesem Jahre meistens gespielt wurde, ungemein häßlich), während Farbenwahl und Schnitt der Kostüme (in «Wie es Euch gefällt» besonders der schönen Frauengewänder) zu loben ist. Umso schlimmer steht es mit der gegen das Ende der Aufführung meistens eintretenden künstlichen Beleuchtung: sie fällt mit konstanter Bosheit dorthin, wo sie nichts zu suchen hat, just auf den Panzerring irgend eines Helden oder auf die Nasenspitze des Oedipus. Und was Hagemann in dem schon genannten Aufsatze im Jahre 1904 über die schauspielerischen Aktionen auf einer solchen Bühne gesagt hat, daß nämlich in der Darstellung «bei aller Naturmäßigkeit, beim peinlichsten Vermeiden von unorganischen Posen Haltung und Gebärden ins Natürlich-Pathetische, ins Große, Wuchtige zu steigern» wären, auch das ist im wesentlichen eine ideale Forderung geblieben. Und diese Dinge müssen hier erwähnt, hier gerügt werden, weil es schade wäre, wenn sich ein schöngedachtes Unternehmen nicht ohne eigene Schuld die Gunst von Publikum und Kritik, die es gerade erst im Begriff war, zu erwerben, verscherzen und auf diese Weise um die Existenzmöglichkeit bringen würde.

Selbst die — wie der Theaterzettel behauptete, eigens für die Naturbühne vorgenommene — Bühnenbearbeitung ging merkwürdig wenig auf die Bedingungen ein, unter denen man spielte. Es fehlte zu Unrecht der Epilog, der gerade bei einer Aufführung im Freien, die einen engeren Kontakt zwischen Spieler und Zuschauer herzustellen pflegt, einer reizvollen Wirkung sicher wäre. Auch die Hymen-«Maske» wie der einfach-primitive Tanz am Ende sollte von einer Bühne, deren Hauptwirkungen gerade auf die gröberen mimischen und auf pantomimische Künste gestellt sind, nicht gedankenlos geopfert werden, weil man sie «in der Stadt», auf der so sehr verachteten «Winterbühne», wegläßt. Ähnlich verhält es sich mit der Streichung des Schäferpaares Phoebe-Silvius. Der Harzer Bearbeiter könnte sich hier auf zwei so gewichtige Zeugen berufen wie Oechelhäuser und Kilian. Was aber auf dem Brettertheater schal, kann dann und wann auf dem Naturtheater besonders reizvoll wirken. Hier dürfte einer dieser Fälle gegeben sein. Die Episode von dem Schäfermädchen Phoebe, das sich in den schönen Scheinjüngling Rosalinde-Ganymed verliebt und darüber seinen Schäferknaben Silvius vernachlässigt, paßt mit ihrer Mischung von Sentimentalität und Derbheit so vortrefflich auf die Freiluftbühne, daß sie da unter keinen Umständen entbehrt werden sollte. Überhaupt kam das pastorale Element der Dichtung, was an jenem Orte besonders befremden mußte, durchaus zu kurz. Mit den einfachsten Mitteln hätte sich bei einigem guten Willen die Inszenierung ungleich weniger nüchtern gestalten lassen können. Im ganzen gewann man von der Harzer Bühnenversion fast den Eindruck, als ob eine bereits

vorhandene Bearbeitung (war es nicht die Kilian'sche?) schnell und flüchtig ein bißchen umgewandelt worden wäre.

Immerhin, wie zahlreich und zum Teile auch schwerwiegend die Einwände sein mögen, die hier gegen die Aufführung von «Wie es Euch gefällt» und gegen manche Kunstprinzipien der Harzer Bergbühne haben erhoben werden müssen: es sei noch einmal gesagt, die Idee der Freiluftbühne verdient Beachtung, der Theaterdirektor, der sich eines uns fast fremdgewordenen Shakespearelustspiels, wenn auch mit unzureichender Kraft, annahm, Dank.

Nottingham. Ernst Leopold Stahl.

«Maaß für Maaß» auf dem modernen Theater.

(Erstaufführung am Düsseldorfer Schauspielhause.)

Zu den bleibenden der an Zahl nicht kleinen, an Bedeutung nicht geringen Verdienste, die sich das Karlsruher Hoftheater in der Zeit seiner literarischen Führung durch Dr. Eugen Kilian, den neuen Münchner Hoftheaterregisseur, um das deutsche Theater im allgemeinen, um die Pflege Shakespeares im besonderen, um die seiner Komödien im besondersten erworben hat, gehört die Gewinnung der Originalform von «Maaß für Maaß» für unsere deutsche Bühne. Nur wer an der Hand von Kilians trefflich orientierendem Aufsatze: «Maaß für Maaß auf der deutschen Bühne», welcher zuerst im Shakespeare-Jahrbuch 1904, Seite 351 ff. erschien, dann in seiner Karlsruher Dramaturgie, die er bescheidener und doch damit zugleich auf ein hohes Vorbild hinweisend «Dramaturgische Blätter» (Georg Müller, München und Leipzig 1905) nannte, mit den früheren Bühnentexten, deren Originale zumeist so gut wie unzugänglich sind, sich bekannt gemacht hat, kann die faktische Bedeutung dieser Karlsruher Bearbeitung oder Nicht-Bearbeitung ermessen. Bei anderen dramaturgischen Unternehmungen pflegt es sich um eine bald mehr, bald minder umfassende Textversetzung und -gruppierung zu handeln, die mit mehr oder weniger Geschmack, mit mehr oder weniger Stilgefühl, mit mehr oder weniger ästhetischem und literarkritischem Takte vorgenommen sein kann. In diesem Falle stand mehr auf dem Spiele: es galt, eines der schönsten Lustspiele der Weltliteratur überhaupt erst wieder für das Theater zu erobern, ein Stück, das nahezu ein Jahrhundert lang für «unanständig» gegolten hatte: nicht zuletzt durch die Schuld seiner Kritiker und — seiner Bearbeiter. Auf Kilians Tat durfte hier (und mußte eigentlich) einmal hingewiesen werden: um so mehr als durch dessen Münchener Berufung ein Wendepunkt in seiner künstlerischen Tätigkeit eingetreten ist, der an sich schon zu einem kurzen Verweilen bei dem verdienten Dramaturgen einlud.

Gewiß verträgt sich das Motiv der Brautunterschiebung an und für sich nicht mehr mit den modernen Moralbegriffen, und in unseren Tagen hätten wir allen Grund, ein realistisches Drama, das etwa auf jener Idee seinen Stoff aufbauen würde, als brutal oder geschmacklos zurückzuweisen, wenn es nicht imstande wäre, außerordentliche künstlerische oder geistige Qualitäten ins Treffen zu führen. Aber «Maaß für Maaß» ist ja kein Schauspiel der heutigen Zeit und es ist kein realistisches

Drama und — es baut sich gar nicht auf diesem Gedanken auf, sondern es ruft ihn vielmehr nur zum Zwecke der Steigerung und Lösung herbei: im Grunde ist das Motiv von der «falschen» Braut in der Hochzeitsnacht also nicht dominierend in der Dichtung, und man ist versucht zu sagen, daß der altzeitliche Dramatiker geschmackvoller war als manche seiner neuzeitlichen Erklärer, die sich so schwer von dem einen und wirklich einzigen Punkte losreißen konnten, wo in dem tiefsinnigen Werke mancher dem Dichter vielleicht nicht ganz ohne Sträuben folgen mag. An Shakespeares Märchendramen aber überhaupt mit den Anschauungen unserer realistischen Zeit heranzutreten, dünkt mich grundfalsch. Ist beispielsweise — auf eine moderne Realität übertragen — die ausgesucht grausame Behandlung der armen Hermione kurz vor ihrer Niederkunft oder die Verstoßung der unschuldigen Mädchen Rosalinde und Celia, die in den Ardennerwald fliehen müssen, wo ihnen (Shakespeare sagt es uns ja selber!) Schlangen und Löwen auflauern, nur um ein Haar «moralischer»? Und in «Maaß für Maaß» wird auf diesem etwas radikalen Wege (der Mann erhält das Mädchen, das er schon lange hätte heiraten sollen) sogar ein altes Unrecht gutgemacht, während es im «Wintermärchen» und in «Wie es Euch gefällt» durch diese Taten erst begangen wird. Und doch hat selbst ein so trefflicher Kritiker wie der verstorbene Heinrich Bulthaupt die Auswahl der zu erörternden Shakespeare'schen Dichtungen in seiner «Dramaturgie des Schauspiels» geradezu unter dem Gesichtspunkte der Wahrscheinlichkeit ihrer Voraussetzungen getroffen. Die natürliche Folge war die, daß zwei der märchenreinsten Komödien, «Wie es Euch gefällt» und «Maaß für Maaß», unter seinen Schreibtisch gefallen sind. Schade drum, was hätte er Verständiges darüber sagen können!

Wie unentbehrlich nun weiterhin auch künstlerisch die Idee des Brauttausches in dem Lustspiele ist, hat Dr. Herbert Eulenberg, einer der Düsseldorfer Dramaturgen, in einem feinsinnigen kurzen Essay dargetan, das in der vom dortigen Schauspielhause herausgegebenen Zeitschrift «Masken», (dritter Band, Heft 20, Seite 337) erschien. Eulenberg zeigt darin zunächst die engen Wechselbeziehungen auf, die zwischen dem Herzog und seinem Stellvertreter bestehen: «Was aber war dieser Angelo im Leben des Herzogs, daß er seinetwegen vom Throne steigt und unter die Hefe des Volkes, unter Kupplerinnen, Zuhälter und Wüstlinge, sich mischt und in die Moderluft der Kerker sein edles Antlitz trägt? Er ist sein Ideal von einem Manne gewesen, wie es jeder Jüngling in seiner Brust trägt, sein Held, den er bewundert und beneidet. Dieser Mann ohne Furcht und Tadel, dessen Schild kein Rißchen zeigt, dessen Taten nur Edelmut, Offenheit und Wahrheit wiederspiegeln, der wie die fleischgewordene Tugend, als ein Herrgott und Übermensch auf Erden weilt, wird dem Herzog schließlich so furchtbar, daß er dies sein Fürstenleben neben ihm nicht mehr erträgt ...» Nachdem Eulenberg so die ideehafte Vorgeschichte des Stückes, «die jeder sich ausdenken muß, weil Shakespeare sie in seiner Weise nur in starken Verkürzungen gibt», gezeigt hat, kommt er dann auf die «Prüfung» selbst und ihre Resultate zu sprechen. «Ein Angelo», heißt es dann am Ende, «dessen Sittenreinheit einen Herzog vom Throne treibt, dessen Name von allen *Kanzeln* Wiens als Muster eines frommen Wandels gepriesen wird, der die

strengsten Ehegesetze erläßt, ist, wenn Eros ihn anbläst und, wenn man ihn vom Nabel abwärts betrachtet, ein so sinnlicher Mensch, daß er in der Brautnacht die Bräute verwechselt und das Objekt seiner Pflicht für das Objekt seiner Gier nimmt. Wahrlich, wer den tiefen Humor, der allein in diesem Vorgang steckt, nicht wahrnehmen kann, der mag ruhig dies Stück kein Lustspiel nennen!»

Das Düsseldorfer Schauspielhaus ist zuerst dem Beispiele Karlsruhes gefolgt, und es hat in seiner Erstaufführung von «Maaß für Maaß» seinen Freunden eine fast noch willkommenere Weihnachtsgabe beschert als im vorigen Winter mit der (gleichfalls von mir hier besprochenen) «Macbeth»-Inszenierung vor farbigen Vorhängen. Daß es nicht schwer halten wird, wieder ein Verhältnis zu der Dichtung zu gewinnen, hat die Aufführung allen denen, die darüber noch im Zweifel sein mochten, beweisen müssen.

Die Düsseldorfer Inszenierung ließ sich den pikanten Gegensatz von asketischen und epikureischen Welten natürlich nicht entgehen. Ja man ging mit deutlicher Absicht darauf aus, gerade diesen apartesten Reiz von «Maaß für Maaß» zu dem eigentlichen inszenischen Grundmotiv zu machen. Mit einer, Shakespeares würdigen, derben Laune waren (im ersten Akte) an dem kleinen Platze vor dem Stadttor Kloster und Weiberkneipe einander freundnachbarlich gegenübergelegt, und in das Abendläuten der weiter entfernten Kirche, zu der eben die Klosterfräuleins zum Gottesdienste zogen, mischte sich das Gröhlen und Johlen der Bande in Frau Überleis Hause — ein reichlich starker, aber aus dem Werke sich selbst ergebender und darum gerne gebilligter Effekt.

Auch die Textversion, die sich in der Anordnung ziemlich wesentlich von der (in Reclams Universalbibliothek, Leipzig 1904 erschienenen) Kilianschen unterscheidet, ließ diese Kontraste nicht aus dem Auge. Schauspiel und Possenspiel berühren sich in «Maaß für Maaß» enger als je sonst bei Shakespeare, ja sie bedingen sich geradezu. Die Anordnung der Vorgänge sollte das in Düsseldorf zeigen. In der eben erwähnten Szene an dem Stadttor (sie faßt I 2—5 zusammen) lösen sich das «hohe» und das «niedere» Spiel fast regelmäßig ab. Die Aufnahme der Novize ins Kloster beginnt als kurzer stummer Auftritt, die Kneiperei (I 2—3) folgt, dann das Gespräch zwischen Isabella und der Nonne Francisca (I 5) und das des Herzogs (der, weil er bereits Abschied genommen, hier schon in leichter Vermummung erscheint) mit dem Pater Thomas (I 4), und der «Kirchgang» schließt. Ähnlich in dem Akte bei Angelo: die beiden großen Isabellenszenen sind getrennt durch das Verhör von Gerichtsdiener und Bierzapfer. Und wieder ähnlich in den früheren Kerkerszenen, dem dritten Akte der Dichtung: hier hat man die originale Folge der Auftritte beibehalten, in der zwischen das Gespräch von Isabella, Claudio und dem Herzog einerseits und dessen Unterredung mit Escalus und dem gereimten Schlußmonolog andererseits die lustige Szene aus II 2 (Ellbogen: «Nun wahrhaftig, wenn da kein Einhalt geschieht» usw.) sich einschiebt. Kilian stellte die burlesken Auftritte in seiner Bearbeitung voraus, weil andernfalls «die tiefergreifende Wirkung der herrlichen Kerkerszene schwer geschädigt werden» könnte. Unter dem hier entwickelten Gesichtspunkte der Handlungsparallelität läßt sich indessen, scheint mir, auch die Düsseldorfer Fassung rechtfertigen.

Die Aufführung der niederrheinischen Bühne brachte noch nach zw Seiten bemerkenswerte Veränderungen. Sie legte die zwei Szenen in Ange Hause (II 2 und II 4) unmittelbar zusammen und schloß die beiden Monol aneinander an. Bekanntlich liegt zwischen jenen, da Angelo Isabella den folgenden Vormittag bestellt, ein Zeitraum von nahezu 24 Stund Den Spalt zwischen den Selbstgesprächen, die allerdings den gleichen Grun akkord anschlagen, in denen das zweite aber Angelos Gedankengang einem späteren Stadium seiner Entwicklung wieder aufnimmt, hat man überbauen versucht durch einen langen, nachdenklichen «Gang», den m Angelo durch das Zimmer tun läßt.

Dem Auftritte, wo der verkleidete Herzog der verlassenen Mariana de Vorschlag des liebesnächtlichen Rollentausches macht, nahm die freudig heitere Szene eines sommersonnenbeschienenen Hausgärtchens den letzt Rest des Peinlichen, der ihm anhaften könnte: das Bild mit der breit Pergola und einer, nach dem Zuschauerraum abschließenden Rampe wa dekorativ vortrefflich angeordnet. Man hat damit den, meines Wissens zuerst von Kilian geäußerten, einleuchtenden Vorschlag sich zu eigen gemacht, diese Szene nicht im Zimmer, sondern im Freien (Kilian verlegt sie allerdings auf den Abend) zu spielen. Um die, vom Dichter mit einem kaum achtzeiligen Monologe des Herzogs allzukurz bemessene Zeit für die wichtige heimliche Unterredung von Mariana und Isabella zu dehnen, war man auf den vortrefflichen Einfall gekommen, den Herzog zu der im Garten liegen gebliebenen Laute das Lied wiederholen zu lassen, das er bei seinem Eintritt den Knaben für Mariana singen hörte.

Die vortreffliche Regie Hans Sturms hatte der Dichtung einen fast italienisch anmutenden Rahmen gegeben. Nicht mit Unrecht! Italien ist ja der Lieblingsboden der frühneuzeitlichen Fabelkomödie, und diesem bunten Spiele der Sinne steht das südliche Kolorit ganz besonders wohl an. Bei dem An- und Abschwellen der szenischen Entwicklungen, bei den stummen Vor- und Zwischenspielen hat Sturm sich vor allem als kundiger und geschmackvoller Regisseur erwiesen. Die Kerkerszenen waren sämtlich in den Gefängnishof verlegt, der einige Meter unter dem Straßenniveau liegend gedacht war, und so gute dekorative Wirkungen ermöglichte. Die Ensembleleistung war ganz vortrefflich, abgesehen davon, daß das komische Gegenspiel in den späteren Kerkerszenen im Tempo etwas geschleppt wurde. Im übrigen wurde (auf dem deutschen Theater heutigen Tages eine große Seltenheit) gerade von den Groteskrollen jede einzelne gut gespielt: am besten vielleicht der famose Bierzapfer Pompejus durch den begabten Hans Sturm. Stoeckel gab seinem Herzog sehr glücklich die Züge des romantisch-jugendlichen Schwärmers. Goetz (Angelo) war gleichfalls gut am Platze, wenn ihm auch sein Statthalter da und dort wider Willen wohl um eine Nuance zu pathetisch geriet. Aus der herben Eigenart der jugendlichen, in ihren Gesten manchmal noch allzu fahrigen Elisabeth Huch heraus erstand das Bild der unsinnlich-leidenschaftlichen Nonne Isabella in einer Reinheit, welche ihre Darstellung nicht leicht wird vergessen lassen.

Die dramaturgische Seite der Aufführung ist im Laufe dieser Besprechung bereits zur Sprache gekommen. Ich will darum nur in Kürze rekapitulierend wiederholen, daß der erste der fünf, etwas sehr ungleich

groß geratenen Aufzüge das Zimmer des Herzogs im Palast (= I 1), der zweite den Platz vor dem Stadttore zeigte (= I 2—5). Der dritte Aufzug brachte alsdann die Angelo-Szenen und zwar wieder in dem Saale des Herzogspalastes (= II). Der sehr lange vierte Aufzug hatte drei Schauplätze: der kurze Auftritt im Garten Marianas (IV 1) war beiderseitig umgeben von den Szenen im offenen Hofe des Kerkers: von III vorher, von IV 2—3 nachher, von denen die letzteren genau der Verwandlung im vierten Aufzuge von Kilians Bearbeitung — Seite 66—76 einschließlich — entsprachen nur mit dem Unterschiede, daß in dieser die ernste Szene ans Ende, in Düsseldorf in die Mitte (vor Pompejus' Monolog) genommen ist. Der fünfte Aufzug brachte dann auf dem vorgeschriebenen freien Platze den entsprechenden Akt des Originales, beginnend natürlich mit den den Auftakt gebenden Vorszenen IV 6 — Isabella und Mariana — und IV 4 — Angelo und Escalus. Noch eine dramaturgische Bemerkung muß zum Schlusse gemacht werden. Auf dem Theaterzettel stand zu lesen: «Übersetzt von Ludwig Tieck». Wenn an einer literarischen Bühne dem bescheidenen Baudissin sein Recht nicht wird, wie soll man es von den unliterarischen erwarten können?

Nottingham. Ernst Leopold Stahl.

Shakespeare und die Festspiele des Rheinischen Goethe-Vereins in Düsseldorf 1907.

Mit dreien seiner Dramen kam der große Brite bei den diesjährigen Aufführungen des Goethe-Vereins zu Worte: dem «Coriolan», «Der Widerspenstigen Zähmung» und «Antonius und Cleopatra». Nimmt man das zweite aus, so kann man von den beiden anderen Tragödien kaum behaupten, daß sie auf deutschen Bühnen Heimatrecht erworben hätten; denn während das Shakespeare-Jahrbuch für das Jahr 1906 die «bezähmte Widerspenstige» mit 120 Aufführungen verzeichnet, zählt es für den «Coriolan» deren nur sieben, für «Antonius und Cleopatra» dagegen gar keine.

Die pomphafte, wenn auch mißverstandene Weise, in welcher die englische Gesellschaft Beerbohm-Tree bei ihrem Berliner Gastspiel gerade das letztgenannte Werk in Szene gesetzt hat, lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit begreiflicherweise in besonders hohem Grade auf dieses Drama. Man war begierig zu sehen, inwieweit es möglich sein werde, der deutschen Bühne der Gegenwart ein Werk Shakespeares neu zu gewinnen, an dem schon Heinrich Laube sich die Zähne ausgebissen hatte. Der verdienstvolle Leiter der Festspiele, Herr Oberregiseur Max Grube, hatte die leichtflüssige Übersetzung Paul Heyses seiner Bühnenbearbeitung zugrunde gelegt und seinerseits alles getan, um in dem relativ bescheidenen Rahmen des Düsseldorfer Stadttheaters eine dem Charakter der geschilderten Zeit entsprechende, stimmungs- und wirkungsvolle Aufführung zu ermöglichen. Das muß von vornherein mit Dank und Anerkennung für das Gebotene ausgesprochen werden!

Der äußere Erfolg war denn auch unbestreitbar, nur leider fast zu lärmend, um nicht die Bedenken des literarisch gebildeten Zuschauers zu

erregen. Man fragte sich unwillkürlich, ob denn wirklich die Gestalten und Gedanken des Dichters diesen freudigen Wiederhall in so vielen Herzen gefunden, oder ob nicht vielmehr die Befriedigung der Schau- und Sinnenlust hier den Ausschlag gegeben habe? Das Publikum, auch das der Festspiele, ist eine bunt zusammengewürfelte Menge und es wäre falsch, bei ihr ohne weiteres ein allgemeines, tieferes Verständnis für den Dichter und sein Werk vorauszusetzen. Wie manche festlich gekleidete Dame mochte dort sitzen, deren zarte Finger den Band ihres Shakespeare, in welchem die Tragödie von «Antonius und Cleopatra» zu lesen steht, niemals aufgeschlagen haben! Einem Publikum mit solchen Elementen imponiert immer und zumeist das Sinnfällige, die Augen Blendende.

So auch in unserem Fall! Max Grube hatte verstanden, die einleitende Liebeszene, zu der Ferdinand Hummel eine einschmeichelnde Musik von Harfen und Flöten geschrieben hat, in einen poetischen Zauber von hoher Anmut und verlockender Sinnlichkeit zu tauchen; er erreichte eine ähnlich tiefgehende Wirkung, wenn auch zu anderem Zweck und mit anderen Mitteln, noch zweimal im Laufe des Abends und zwar in der dritten, bei Heyse zweiten Szene des dritten Aktes, in welcher die wachthabenden Soldaten den dumpf verhallenden unterirdischen Tönen lauschen, und im fünften Akte, der in Stimmung und Tempo eine Musterleistung war.

Dennoch steht der Kritiker dieser Aufführung mit gemischten Gefühlen gegenüber. Alle körperlichen Reize und alles Raffinement, womit Frl. Emma Berndl-München ihre Cleopatra ausstattete — alle Kraft und alles Feuer, das Herr Alex Otto-Hamburg auf seinen Mark Anton verwandte, — alle rednerische Kunst, die Herr Artur Kraußneck-Berlin der Rolle des Enobarbus entgegenbrachte, reichten nicht hin, um die Mängel in der Anlage des Stückes zu verdecken. Man braucht noch kein moralisierender Tugendbold zu sein, um sich von der Charakterschwäche dieses liebestollen Imperators abgestoßen zu fühlen, der den ihm verbliebenen, immerhin recht ansehnlichen Rest von Heldentum und Lebenskraft in den Armen einer exotischen Königin verpraßt, — einer Königin, die trotz ihres Purpurmantels eine durch viele Hände gegangene Dirne ist. Wir verstehen die göttliche Raserei der Liebe bei einem Paar wie Romeo und Julia; dort verherrlicht eine ins Uferlose gesteigerte Leidenschaft, die kühn nach allen Blumen und Sonnen greift, jeden Trieb der jugendlichen Herzen. Aber was kann uns der reife Mann gelten, der über seine Liebesbetörtheit die Pflichten versäumt, die er als eine der Stützen des römischen Weltreiches auf sich genommen hat und erfüllen muß?! Wenn eine solche Säule wankt, verdient sie, daß sie in Atome zertrümmert werde.

Ähnlich mochte Shakespeare selbst empfinden; er mochte zeigen wollen, wie der brünstige Liebeshandel eines an und für sich heldenhaften Mannes mit der Vertreterin einer degenerierten Kultur den feurigen Liebhaber zum erbärmlichen Schwächling herabwürdigte, der seinen großen Worten keine großen Taten mehr folgen lassen kann! Hatte er ihn einmal zum Helden eines Dramas ausersehen, so mußte der Dichter eine Fülle von Details voll Geist und Poesie aufwenden, um Antonius und seine königliche Buhlerin dem Publikum menschlich näher zu bringen; aber trotzdem fehlt dem Drama die Einheitlichkeit der Handlung, die tragische Höhe und das Herzbezwingende,

das uns unwiderstehlich in seinen Bann zieht, das uns im Innersten erschüttert und zu Tränen rührt.

Wie ganz anders sein Coriolan! Die gesamte Umgebung, Senatoren wie Quiriten, Freunde wie Gegner turmhoch überragend, erscheint er recht eigentlich als der das ganze Drama beherrschende Höhenmensch. Das Gefühl seiner Kraft und seines Wertes, sein bis Ungemessene gesteigertes Selbstbewußtsein, seine aristokratischen Lebensgewohnheiten und Bedürfnisse, Sympathien und Antipathien bringen es mit sich, daß ihn, den starren Felsen, die Brandung des Parteilebens am wildesten umtobt. In seinen Grundsätzen unerschütterlich, ringt er sich jedes Zugeständnis an die Volkstribunen mit Widerwillen ab, um es im nächsten Augenblick schon zu widerrufen. Mannesmut und Liebe zu Rom sind die glänzenden Sterne, die seinen Lauf bestimmen und seiner Bahn voranleuchten, bis das Flehen der gramgebeugten Mutter den von Rom Verstoßenen zur Milde gegen die undankbare Vaterstadt bewegt, ihn seinen Verbündeten verdächtig macht und vom Schicksal jäh und unverdient zerbrechen läßt.

Diese stolze Figur atmet heißes, inneres Leben und die Kämpfe die sie bestehen muß, finden ihr Spiegelbild in manchen Ereignissen unserer Zeit. Wie an sein Herz schlagen an das unsere die Bitten und Vorwürfe jener wahrhaft königlichen Frau, Volumnia, die einen solchen Sohn geboren und ihm den welt- und menschenverachtenden Mut, nicht aber den ungeheuren unbeugsamen Stolz als Mitgabe für das Leben verliehen hat.

Sind diese beiden Rollen hervorragend und eine Anzahl der übrigen (Menenius, Aufidius, Virgilia, Sicinius) gut besetzt, so ist der Erfolg des Dramas verbürgt. Und ein trefflicher Coriolan war Herr Ernst Wendt-Darmstadt, eine hoheitsvolle Volumnia Frau Hedwig Römpler-Bleibtreu-Wien. Unter ihrer Mitwirkung gestaltete sich die große dritte Szene des fünften Aktes zu dem dramatischen Höhepunkt des Stückes; sie erzielte denn auch einen Eindruck, der, menschlich-hohen Regungen entspringend, menschlich-tiefe Teilnahme in den Herzen der Hörer auslöste. Hohes Lob verdient ferner die anmutige Virgilia des Frl. Else Wohlgemuth-Darmstadt und, trotz einer stark an das Plebejische streifenden Auffassung, der Menenius des Herrn Alexander Römpler-Wien. Vor allem steht aber Eines für uns fest: Der Coriolan müßte von den Schauspieldirektionen weit besser gewürdigt werden, als dies bisher geschehen ist; er sollte zum eisernen Repertoire jeder Bühne gehören, die es für ihre Ehrenpflicht hält, klassische Traditionen zu hegen und den Werken des größten Dramatikers aller Völker und Zeiten gerecht zu werden!

Zwischen die beiden Römerdramen hatte Grube das ausgelassene Lustspiel «Der Widerspenstigen Zähmung» geschoben. In längeren Ausführungen, die in dem Festprogramm zum Abdruck gelangt sind, verbreitet der Genannte sich über die Bühne zur Zeit Shakespeares; auch macht er uns mit den Gründen bekannt, die ihn veranlaßt haben, das Lustspiel auf einer der Shakespeare'schen möglichst getreu nachgebildeten Bühne darzustellen. Es war, wie er selbst sagt, ein Experiment, das nicht etwa zur Nachahmung reizen sollte; uns aber hat es den Beweis geliefert, wie eindringlich das Dichterwort auch ohne das oft übermäßige Beiwerk der modernen Dekorationen zu wirken vermöge. Wir können zu der Frage auf dem uns zu-

gewiesenen Raume nicht Stellung nehmen; jedenfalls verlief das Experiment sehr interessant, schon weil es die Mitaufführung des sonst in der Regel gestrichenen Vorspiels zwischen dem Lord, dem betrunkenen Kesselflicker usw. gestattete. Mit bewundernswerter Geschicklichkeit bewegten sich die Darsteller auf dem improvisierten Podium; die Kosten des Vorspiels bestritten in der Hauptsache die Herren Rudolf Christians-Berlin, Lord und Ernst Müller-Berlin, Schlau.

Eine kleine Abweichung vom Original gestattete sich Herr Grube, indem er aus Gründen, denen wir beipflichten, die Personen des Vorspiels mit dem Ende des zweiten Aktes verschwinden ließ; der Kesselflicker, der mit den anderen in einer Loge auf der Bühne Platz genommen hat, schläft ein, der Vorhang seiner Loge schließt sich. Es wäre auch allzu gewagt, nach dem köstlichen Schlußakt der Widerspenstigen bei dem Publikum noch Interesse für die Personen des Vorspiels vorauszusetzen.

Übrigens waren die Hauptrollen in dem Lustspiel sehr gut besetzt: Katharina Frl. Hedwig Gasny-Berlin, Petruchio Herr Hans Marr-Berlin, Baptista Herr Artur Kraußneck-Berlin usw. Vor allem aber war die ganze Aufführung auf einen genial-ausgelassenen Ton gestimmt, eine gewisse «Unrealität», wie Grube sie verlangt, die der Darstellung ohne Zweifel in hohem Grade zu statten kam.

Ein Wort herzlicher Anerkennung sei an dieser Stelle noch der Kunst des Düsseldorfer Theater-Malers, Herrn Georg Hacker, gewidmet. Er hatte verstanden, zu sämtlichen Shakespeare-Aufführungen eine Anzahl neuer Dekorationen und Prospekte zu schaffen; er hatte seine künstlerische Intelligenz ganz besonders zur Nachschöpfung der Shakespeare-Bühne verwandt und damit einen neuen Beweis seines bedeutenden Könnens gegeben.

Die vierte Aufführung, Goethes «Egmont», gehört nicht in den Rahmen dieser Besprechung. Ziehen wir das Fazit der neun Shakespeare-Abende (jedes Werk wurde dreimal aufgeführt) so besteht es in einer, fast möchte ich sagen: Neuentdeckung der dramatischen Werte des Coriolan, einer prunkvollen, aber für die dauernde Wiedererweckung schwerlich ausschlaggebenden Scheinbelebung von «Antonius und Cleopatra» und endlich in dem Experiment mit «Der Widerspenstigen Zähmung», — einem Experiment, das unter allen Umständen die ernste Beachtung und den Dank aller Shakespeare-Freunde und -Verehrer verdient!

Dortmund. Johann von Wildenradt.

Münchener Shakespeare-Aufführungen von 1907.

Unser Bericht über das abgelaufene Theaterjahr fällt dieses Mal kürzer aus. Jugendliche Frische fehlte in den ausgetretenen Geleisen, in denen sich die Vorführung Shakespeares am Hoftheater bewegte, fast durchweg. Die rechte Arbeitsfreude, die in die Tiefschachte des großen englischen Offenbarers sich hinabbegibt, um unerschöpflich Neues für Schönheit und Kunst, Lebens- und Welterkenntnis an die Sonne zu holen, war nicht sichtbar. Am *meisten* fesselte mich eine Neueinstudierung von «Richard III.», da ein so

trefflicher Künstler wie Mathieu Lützenkirchen zum erstenmale die Hauptrolle spielte. Seine Erfassung war lobenswert in vielem. Gleich im Anfang gelang ihm die Werbeszene um die Tochter Warwicks vorzüglich. Das Dämonische der Berückung, durch welche Richard das Weib, das ganz und gar Weib ist, mitten im Gefühlsüberschwang in seinen Bann nimmt, bekam in wilder Gewalt wie im Liebesflüstern überzeugenden Ausdruck. Dieser oft getadelte Auftritt verliert jede Spur des Unwahrscheinlichen, sobald er so ins Leben tritt, wie es durch Herrn Lützenkirchen, der freilich Ernst Possarts vor Jahrzehnten gebotene Gestaltung Richards hier nicht erreichte, und ebenso durch seine Partnerin Frl. Lossen geschah. Dieses Lob sind wir der Anna des Frl. Lossen in hohem Maße schuldig, nachdem wir in früheren Berichten ihre Ophelia, Cordelia, Desdemona mit der Dichtung Shakespeares auch im kleinsten nicht zu reimen vermochten. Den plötzlichen Zusammenstoß menschlicher Gefühle und Wallungen und dabei den innern Kampf des schwachen, eitlen Weibes kann man kaum trefflicher gezeichnet sehen, als ihn Frl. Lossen zur Anschauung brachte. Man merkte, wie ihr Groll mehr und mehr nur noch mit ihr selber spielte und wie das so flammend auf Gloster gezückte Schwert doch in einer bebenden Hand lag. Wenn dieser erschlichene Sieg des Helden über ein Weib fehlen würde, so mangelte, wie ich beiläufig anmerke, in der Reihe der Ursupationen, die jenem gelingen, gewiß ein wichtiges Glied. Die unerhörte Kunst, mit der die Seelengeschmeidigkeit Glosters ebenso die Missetat der Natur an seiner Körperbildung wie die Scheußlichkeiten, Meineid und Verrat des Bruderkrieges, von deren Erbtümern nunmehr eine weichliche Friedenszeit zehrt, überteufelt, muß nach allen Richtungen ihre Proben geben. Der blutige Würger der Schlachten gibt den dort behaupteten Vorrang nicht preis, mit dem Genie der Verstellungsgabe steht das die ganze unfähige Umwelt überragende Ich seinem Tyrannensinne zur Seite und willensmächtig bleibt er auch ohne Schwertgurt für eine Zeit der alles zwingende Held und Herrscher. Bar jeder Heiligkeit rächt er als Zuchtrute unheiliges Tun an den Tätern und deren Kindern, den Söhnen Eduards und der Tochter des Königsmachers. Auch in diesem Sinne hat die Szene, wo der dämonische Alleroberer über Weibesschwäche triumphiert, Bedeutung. Herr Lützenkirchen hatte auch sonst, namentlich in den Auftritten, wo die kalte Ironie die Situation beherrscht, viel Glück in der Gestaltung. Bisweilen klang allerdings in der Ironie ein Ton heraus, der, wenn man nicht auf das Theater blickte, den Glauben erwecken konnte, daß Herr Lützenkirchen seinen Richard in seinen trefflichen Hamlet verwandelt habe. Dem Darsteller der Hauptrolle wohl geschah es zu Gefallen, daß das Stück, das zuletzt in der Reihe der York-Lancaster-Trilogie auf der Shakespearebühne gespielt wurde (s. Shakespeare-Jahrbuch XL, S. 358 ff.), jetzt auf die herkömmliche Szene versetzt und, anstatt in seiner dort bewahrten Vollständigkeit künstlerisch zu wirken, in üblicher Weise zusammengestrichen wurde. So fehlte die Bürgerszene (II, 3), die in der Stimmung eines attischen Chorliedes die allgemeine Gefühlsweise des Volkes nach dem Tode Eduards zum Ausdruck bringt, wie die Frauenszene (IV, 1), in der Großmutter wie Mutter und die eben zur Krönung kurz vor ihrem gewaltsamen Ende beschiedene Anna vor dem Tower vergeblich Zutritt zu den jungen Prinzen begehren. Ohne den sinnlich leb-

haften Eindruck dieser Szene wird dem Anteil an der Ermordung der Prinzen und Annas, von denen diese schon seit I, 2 uns aus den Augen gerückt ist, viel entzogen. Die Regie hatte Herr Runge und die zumeist gut ausgefallene Charakterisierung der Hauptpersonen — freilich bedarf es für Margaretha von Anjou dringend anderer Besetzung, da die jetzige Kunstfrevel und Frevel an der von uns hochgestellten Darstellerin zugleich ist! — schien seiner Leitung nach der innerlichen Seite Lob zu bekunden. Mit glücklicher Hand hatte er den Auftritt V, 3 eingerichtet, wo er die Geister der Gemordeten weit besser, als bisher hier geschah, von einem Hügel zwischen Richard III. und Richmond ihre Flüche und Segenswünsche sprechen läßt. Ob diese luftigen Geistgebilde das Parterre durchwandelnd oder von erhabenem Platze gleichwie schwebend ihre Sprüche reden, scheint so gleichgültig und macht für die Phantasie doch nicht weniger als alles aus.

Sonst die gewohnten Vorstellungen (Regie: Herr Basil): «Viel Lärm um Nichts», «Romeo und Julia», «Kaufmann von Venedig», «König Lear». Herr Birron, ein neu dem Hoftheater verpflichteter Schauspieler, gibt jetzt den Romeo, den er gewiß nicht unbefriedigend, doch ohne Lützenkirchens hier wohlbekanntes Muster zu erreichen und nicht mit der Ursprünglichkeit darbietet, welche das Herz mitklopfen macht. An einer Stelle nur wich Herr Birron von jeder üblichen Romeo-Darstellung ab. In IV, 1 läßt er Romeo das Geld dem Apotheker, der ihm wider das Gesetz dafür sein Gift verkauft, zur Erde hinschleudern, wie für einen apportierenden Hund. Das ist eine durch nichts angebrachte, verletzende Roheit. Mit schauderndem Ekel und Erbarmen händigt Romeo dem Zerlumpten sein Gold ein, mit dem der «sich herausfüttern» soll, als ein schlimmeres und der Morde weit mehr verübendes Gift, als die «armen Tränkchen». Welchen Sinn hat es, daß dieser Romeo, der eben «Trotz den Sternen bot», dem elenden Menschen im Staube den Fuß in's Genick stößt? Dieses Temperament also ist am unrechten Orte und mit dem edelfühlenden Romeo in grellem Widerspruch. Sonderbarerweise hieß die vierzehnjährige Julia dieses Mal hier eine achtzehnjährige! Welch ein Einfall! Man muß doch verstehen, daß das Morgenrot einer allerersten Liebesglut im Mädchen von Verona aufglänzen und verbleichen zu lassen des Dichters Absicht ist. Wenn man sich erdreistet, da zu ändern, warum ist's nicht am Ende auch eine zwanzigjährige oler dreißigjährige Julia, die für all das Gescheute, was die Heldin sagt, und für ihre Entschlossenheit klugen Leuten vielleicht weit mehr entspricht!!

Von den erwähnten Wiederholungen Shakespeare'scher Werke auf unserem Theater läßt sich im ganzen sagen, daß sie der Güte nach auch bei gleicher Besetzung ungemein verschieden ausfielen und keineswegs immer Fortschritte aufwiesen. Daß Künstler ihre Rollen nicht jeden Abend ganz gleich im Kleinsten behandeln und wohl auch in bedeutenden Einzelnheiten abweichen, ist selbstverstänlich; allein, was ihnen feststehen sollte, ist eine einmal erworbene wichtige Gesamtauffassung. Pendeln sie darin hin und her und machen sie in der Hauptgestaltung wahrnehmbare Rückschritte, wie man das in der jüngeren Zeit unseres Hoftheaters unerfreulich oft beobachtet, so ist dies ein Zeichen für den mangelnden künstlerischen Ernst der Darsteller, die ihr Bestes nur als Geschenk von Laune und Zufall darbringen.

Dagegen werde bezeugt, daß Hr. Heine in der Gestaltung seines Shylock entschieden vorangeht. Er nimmt diesen wölfischen Charakter durchaus ernst, wie er genommen werden muß, wenn das Seelenbild seiner ihn vom Innersten aus lenkenden Triebe der Habgier und Rachsucht nicht abgeschwächt werden soll. Wie jegliche Übertreibung im Psychologischen, die in Wahrheit auch nur abschwächt, ist ebenso jeder kleinste Abzug bedeutsamer Seelenbewegungen vom Leben des Dramas nicht zu verzeihen. Durch den Gegensatz des fünften Aufzuges mit seinem Mondesfrieden zeigt Shakespeare sattsam, einen wie unheimlichen Ausdruck er dem vierten Akte gegeben wünscht. Er zeigt das auch durch die ernsten und hohen Worte von der Gnade, die zu Shylocks Gemüte sich wie Unmögliches verhalten. Die wenigen lächerlichen Akzente, die Herr Heine im vierten Akte einmengte, lassen sich als Naturlaute, welche des Juden Alltagsart kennzeichnen, verteidigen. Vorzüglich sprach diesmal Anna Dandler die Worte von der Gnade, wie sie denn einmal wieder ihre Portia so reizvoll, wie sie es sonst konnte, aber nicht immer tat, ausstattete. Arg verletzend war der nicht als Geck, sondern faschingartig als Hanswurst ausstaffierte und gespielte Arragon. Wäre derlei möglich gewesen unter der Regie von Jocza Savits? Niemals! Im «König Lear» möchte ich mit hohem Preise noch einmal die Goneril von Emma Berndl anführen, welche diese «goldene Schlange» in der Kälte und Tücke jedes Blickes, aller Mienen und Geberden, wo möglich mit noch vollendeterer Natur als zuvor ins Leben rief.

Mit der Shakespearebühne hat man in «Romeo und Julia» und «König Lear», wo man sie anwandte, die Veränderung sich jetzt erlaubt, daß man den über das Proszenium hinausreichenden Teil der Vorderbühne fortnahm. Da die Annäherung des Schauspielers an das Publikum, die den Zweck dieses Vorbaues ausmacht, bei dem Bau unsrer Theater und des Hörerraumes nur unvollkommen gelingt, ist der Nachteil nun freilich nicht so groß, wie er sonst sein würde Zu erwägen ist aber, daß jener Vorteil bei Gesprächen, die sich ganz im Vordergrund bewegen, immerhin zu guter Geltung kommt und daß außerdem bei der Vorführung von Gruppen und Massen, für deren Darstellung die Shakespearebühne hauptsächlich der Vorderbühne bedarf, deren Raum nun übermäßig schmal geworden ist, so daß in Auftritten von reicherer Personenzahl ein zusammengedrücktes Bild entsteht. Man wird, dünkt mich, bald einsehen, daß man, will man den Zwecken der Shakespearebühne gerecht werden, sie in ihrer früheren Art aufrecht erhalten muß.

Man hat den Eindruck, daß Shakespeare und unsere deutschen Klassiker geringschätzig jetzt wie altes Eisen behandelt werden neben einem «Modernen», dessen vermeintliche Jugend als die Mode von gestern heute weniger modern als schon moderndes Alter ist gegenüber Shakespeares und Schillers unverwelklicher Bühnenjugend. Von der zeitgenössischen Dichtung lassen sich gewißlich Stücke finden, die bei dem Reize der Neuheit ihrer alten und ewigen Kunst in besserem Einklange an die Seite zu stellen sind, als die Ibsen'sche Gespensterdramatik. Nie hat man uns hier mit Ibsen so überfüttert wie jetzt und zwar sind es nicht die Werke aus seiner früheren Genieperiode, sondern immer nur ist es jene krankhafte Afterkunst, mit der man Leuten, deren Seele auf alles Rührende und Erschütternde versagt, Neubegierde und Nerven kitzeln will. Schon Überlebtes wird uns

hier als Frühling herkommandiert. Wird es auch nur einen Kassenfrühling bringen?

Wenn dem Hoffnungsseligen sogar der Blick in die Zukunft unserer Hofbühne getrübt wird, beschweren eben jetzt Rückgesichte auf vergangene schöne Zeiten das Herz noch mehr. Wider Erwarten schnell, nachdem er lange kränkelte, ward im Herbst 1907 Karl Häußer uns durch den Tod geraubt. Mit der bloßen Nennung seiner Shakespearerollen ruft man Tausenden die genußreichsten Theaterabende zurück. Er spielte: Cassius («Julius Caesar»), vordem auch Macbeth, der in seiner Wiedergabe in bestem Andenken lebt, den wir aber, da er aus Gesundheitsgründen ihn aufgab, nicht von ihm sahen, Kent («Lear»), Erster Schauspieler («Hamlet»), Gaunt («Richard II.»), Cade («Heinrich VI.»), Mercutio («Romeo und Julia»), Falstaff («Heinrich IV.»), Junker Tobias («Was Ihr wollt»), Holzapfel («Viel Lärm um Nichts»), den alten Gobbo («Kaufmann von Venedig»), Autolykus («Wintermärchen»), Probstein («Wie es Euch gefällt»), Jupiter («Cymbeline»). Keinem der echten Künstler, die wir während der letzten Jahrzehnte verloren, ist so schmerzlich aus jedem Munde nachgetrauert worden wie Häußer. Wie Frühlingsregen, unter dem allsogleich die Auen grünen und blühen, öffnete seine naturechte und oft so warme Komik die unter Arbeitsdruck und Sorgen erstarrten Gemüter, die um so williger dann ihm folgten, wenn ebenderselbe Mund mit herbem Ernste sie läuterte und stärkte. Der Baß seines Organs lieh ebenso einer polternden Komik wie dem gedrungenen Mannesworte oder dem weihevollen Aufschwunge bald rauhe, bald hartgespannte oder weiche seelische Töne. Die durch Häußer gerissenen Lücken werden wir bei mancher Shakespeare-Vorstellung fühlen und, sollte sie glücklich ersetzt werden, dankbar immer noch des Trefflichen gedenken, den man uns ersetzen mußte. — Im Sommer 1907 starb ferner der Hofschauspieler Ferdinand Suske, der sich einst mit seiner recht achtbaren Leistung als Shylock hier einführte und dann als Holzapfel und Junker Tobias das Publikum ergötzte.

München. Walter Bormann.

Wiener Theaterschau.

Das Deutsche Volkstheater eröffnete sein Spieljahr 1907/08 mit der Inszenierung von «Richard III.», einem Unternehmen, an dem nichts Anerkennung verdient als die Absicht. Die künstlerische Leistung verriet, besonders in der Titelrolle (Adolf Weisse) — mit der dieses Drama steht und fällt — eine fast kindliche Unzulänglichkeit und erbarmungswürdige Unbeholfenheit. Das einzig Bemerkenswerte an dem rasch in sich selbst zusammensinkenden Experimente ist die vielsagende Tatsache, daß es trotz alledem etliche volle Häuser und Beifall gab. Man kam offenbar um des Dichters willen und applaudierte dem Dichter, dem ja keine andere Wiener Volksbühne offen steht, und der im letzten Jahre auch im Burgtheater ein oft wochen-, fast monatelang vermißter Gast war. Warum beachten die Theaterdirektoren diesen Wink nicht, daß es ein Shakespeare-durstiges *Publikum in Wien* gibt?

Im Burgtheater fand am 22. Dezember das Ereignis dieser Saison statt: die Erstaufführung des «Julius Caesar» in völlig neuer Inszenierung und Besetzung. Man spielte die Übertragung von Hermann Conrad, in welcher der Schlegel'sche Text um ein Dankenswertes leichter, deutscher und echter dahinfließt.

Die neue Bühneneinrichtung schließt sich an die von Laube (zuerst am 27. Mai 1850) im Burgtheater eingeführte an, die ihrerseits auf der Dalbergschen, der ersten deutschen, beruht («Julius Caesar oder Die Verschwörung des Brutus», Mannheim 1785).[1]) Artemidorus und der Wahrsager sind in eine Person zusammengezogen, woraus sich die Unwahrscheinlichkeit ergibt, daß Artemidorus seine Absicht, Caesar vor den Verschworenen zu warnen, der Frau des Brutus mitteilt (II 4).[2]) Cicero, Titinius, Ligarius, Cato, Varro und Claudius sind ganz gestrichen und, was man vielleicht nicht so ohne weiteres preisgeben wird, auch der Poet (IV 3). Seine lächerliche Figur tappt in die tief ernste Situation dieser Szene auf eine zu einschneidende Art, als daß man darin nicht eine bestimmte Absicht des Dichters vermuten und respektieren sollte, selbst auf die Gefahr einer im ersten Augenblick befremdlichen Wirkung auf das Publikum.

Der dritte Akt ist gespalten, so daß die Forumszenen als abgeschlossenes Ganzes (IV. Akt) erscheinen; der vierte und fünfte Akt sind dagegen in einen zusammengezogen, und zum Schauplatz des Kampfes ist ausschließlich die von Felsen umsäumte, gegen das Meer abfallende Ebene von Philippi gemacht. Eine weitere Vereinfachung wird erzielt, indem man II 3 und 4 in derselben Straße spielen läßt wie I 3, in welcher Szene Caesar und Cassius ihr Gespräch — jene durch fliegende Hast und alle Schauer der unheimlichen Nacht charakterisierte Begegnung — sonderbarerweise im «Feuerregen» sitzend abhalten.

Im dritten (beziehungsweise vierten) Akt ist Cinna, der Poet, unmittelbar nach dem Wegschaffen von Caesars Leiche ohne Szenenwechsel eingeschoben und in ungemein wirkungsvoller Weise der Aktschluß dem Antonius übertragen. Für diesen Akt hat die Regie (Hugo Thimig) überhaupt außergewöhnliches geleistet; er gehört zu den packendsten Bühnenbildern, die wir bisher erlebt haben. Maßgebend für die dekorative Ausgestaltung war dabei in erster Linie das volle Herausarbeiten des dichterischen Gehaltes der Szene und die Wirkung des Bühnenbildes; erst in zweiter Linie die historische Treue — die ja bei der unzulänglichen Überlieferung über die Bauten der Republik immer eine problematische bleiben muß. Man sieht im Hintergrunde den kapitolinischen Hügel, von Gebäuden gekrönt, unter denen man sich das Tabularium und die Tempel des Saturn und der Concordia denken kann — allerdings in einem etwas späten, mit korinthischen Säulenstellungen und zahlreichen Statuen geschmückten Marmorprunkstyle. Auch der Clivus Capitolinus ist angedeutet. Die linke Seite des Forums flankiert der Hallenbau der Basilica Julia; rechts sind die Rostra angebracht, eine ideale Rekonstruktion, die einige für das alte Rom charakteristische Denkmäler vereinigt: die Erzstatue der Wölfin und zwei der Columna Rostrata

---

[1]) Vgl. Max Kalbeck, Neues Wiener Tagblatt, 24. Dezember 1907.
[2]) Vgl. Arden Shakespeare, «Julius Caesar», S. 80.

des Duilius nachgebildete Säulen, die geflügelte Fortunen krönen. Rechts und links mündet je eine Straße auf das Forum, durch die das Volk ab- und zuströmt — etwa Vicus Jugarius und Clivus Argentarius. Nach dem Proszenium zu führen vom Forum Stufen empor, welche für die Treppe der im Zuschauerraum angenommenen Regia gelten können. Es ist dies tatsächlich der Punkt, wo Caesars Bahre aufgestellt wurde und Antonius die Leichenrede hielt. So ergibt sich in ungezwungener Weise für das Podium eine Vertiefung, deren Brauchbarkeit für die ganze Anlage maßgebend war und die von glücklicher Wirkung ist. Das Publikum erspart den Anblick von hunderten fleischfarbener Trikots, die sonst in solchen Szenen im Treffpunkte der Sehlinie sind, und sieht auf das den Platz und die Stufen füllende Volk wie auf ein wogendes, tosendes Menschengewühl hinab. Der Volksleidenschaft ist ein brodelnder Hexenkessel geschaffen und die Entfesseler und Lenker dieser Leidenschaft sind auch räumlich — wie geistig — über sie emporgehoben.

Der ganzen Ausstattung ist durchweg Takt im Maßhalten nachzurühmen, feines Verständnis, ohne vorlaute Wichtigtuerei. Die erste Szene des dritten Aktes, für die die Folioausgabe keine Ortsangabe enthält und die die späteren Ausgaben vor die Sitzungshalle des Senates auf dem Kapitol verlegen, spielt im Burgtheater der historischen Überlieferung gemäß in der Exedra der Curia Pompei, in der Caesar ermordet wurde. Die halbkreisförmige Halle mit ihren der Wand parallel laufenden zwei Reihen von Marmorstühlen öffnet sich gegen den Zuschauerraum und das goldene Standbild des Pompeius, an dem Caesar zusammenbricht, befindet sich — der Tradition getreu — gerade gegenüber der Tür, die in das Theater des Pompeius führt. Weniger Genugtuung wird es dem Altertumsfreunde viel leicht bereiten, daß das «Volk» sich in der die Mitte des Hintergrundes einnehmenden Cella eines Jupiterheiligtums — (Verquickung mit der Curia Julia dem gewöhnlichen Sitzungslokal des Senates?) — unmittelbar um das Götterbild drängt; und gar ein Dorn im Auge dürften ihm etliche der aus allerlei prächtigen Seidengeweben hergestellten Gewänder sein (auch der Clavus der Senatoren und Rittergewänder ist aus Seide).[1]) Indes bedeutet gerade dieses nicht pedantisch gewissenhafte Kleben an der Echtheitsfrage in dem an Anachronismen so reichen «Caesar» eher einen Vorzug als einen Mangel. Wie ertrüge man sonst das Schlagen der Uhr (II 1) und das Nachtgewand des Brutus mit der Brusttasche, aus der er das Buch zieht (IV 3)?

Den Caesar spielt Max Devrient mit jener düsteren Grandezza und kalten Feierlichkeit, in der ein innerlich hohles Streben — oder Strebertum — sich in äußerlicher Größe genugtut. Er ist nicht der historische, wohl aber durchaus der Shakespeare'sche Caesar: Pomphaft, nicht majestätisch. Er und seine Gattin (Olga Lewinsky) tagen prunkvolle Kleider; seine Bewegungen sind immer gemessen; er läßt sich nie gehen, selbst nicht in vertraulichen Augenblicken (II 2). Als Calpurnia den Fußfall vor ihm tut, tritt er erstaunt — gleichsam in Betrachtung des schönen Bildes — einen Schritt zurück, hebt sie dann voll Anstand auf, geleitet sie bedächtig zu einem Sitz und streift

[1]) Vgl. Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaft und *Ludwig* Friedlaender, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, III, 68.

ihren Scheitel mit seinen Lippen — alles absichtsvoll, im Gefühl seines herablassenden Wohlwollens. Der getragene Sentenzenton seiner Rede kennzeichnet den Mann, der darauf erpicht ist, seiner Umgebung zu imponieren, der auf den Helden posiert, ohne ein Held zu sein. Das prahlerische und phrasenhafte Wesen des Shakespeare'schen Caesar, der seinem historischen Urbilde so großes Unrecht tut, sein tyrannischer Hochmut, seine eitle Selbstherrlichkeit, die doch Unruhe und Zweifel nicht bannt — alles das kommt voll und scharf zum Ausdruck.

Die Maske zeigt jene Ähnlichkeit mit dem ersten Napoleon, die an manchen Caesarbüsten (Berlin, Louvre) auffällt. Den Höhepunkt der Rolle bildet — in richtigem Verständnis der Absicht des Dichters — die Erscheinung des Geistes (IV 2). Den Kopf grell beleuchtet, die übrige Gestalt im Dunkeln, so daß man über die Gewandung im unklaren bleibt, scheint er mit geschlossenen Füßen zu gleiten. Mit leiser Stimme, mehr klagend als hohl — flüstert er in mäßigem Tempo Worte, die wie ein verhallender Seufzer klingen. Es liegt eine natürliche Empfindung in ihnen, wie seine Rede sie im Leben niemals hatte.

Georg Reimers taucht seinen Brutus, für den er von vornherein auf jede historische Maske verzichtet, in die Grundfarbe schlichter Ehrlichkeit und edler Männlichkeit. Er ist weniger der geborene Grübler als der durch die Umstände verdüsterte Gesellschaftsmensch. Das biedere Gemüt überwiegt seine Verstandeseigenschaften; ein vornehmes Streben nach Strammheit hält den ganzen Menschen zusammen. In der meteorerleuchteten Nacht im Cypressengarten seines prächtigen griechischen Hauses sitzend, spricht er leise, klar, mit schöner, kerniger Innerlichkeit den Monolog II, 1. Aus seinen Worten klingt schwermütige Überzeugung, kein Seelenkampf. Er ist ein Mann ohne Affekt, sicher, selbst da, wo er noch prüfend wägt, durchaus gelassen.

In der Szene mit den Verschwörern sagt er die Worte:

> O könnten wir denn Caesars Geist erreichen
> Und Caesar'n nicht zerstücken!

abseits tretend, in einem nochmaligen letzten Zurategehen mit sich selbst, mit der gepreßten Intensität eines großen Wunsches. Die Stelle, auf welche der Schwerpunkt des Dramas fällt, wird dadurch in anschaulicher Weise für den Zuschauer isoliert und hervorgehoben. Tatsächlich beherrscht Caesars Geist, die Caesarenidee, die er verkörpert, als der eigentliche Held das Stück.[1] Was dem Brutus als Caesars Gespenst erscheint, ist dieser Inbegriff seiner Individualität.

Brutus ist kein praktischer Politiker; sonst hätte er erkannt, daß die Republik sich überlebt hat und ihre Umwandlung in die Monarchie mit der unvermeidlichen Notwendigkeit eines organischen Prozesses bevorsteht. Freilich hat Shakespeare selbst, der verfassungstreue Bürger des Elisabethinischen Englands, für eine solche Auffassung des Staatsstreiches vermutlich ebenso wenig Verständnis aufgebracht wie Brutus. Caesars Tod steigert den Caesa-

---

[1]) Vgl. Dowden, «Shakespeare, his Art and Mind»; Bulthaupt, «Dramaturgie der Klassiker», Arden Shakespeare, «Julius Caesar».

rismus eher statt ihn auszurotten. Was ist charakteristischer dafür als der Ruf, mit dem Brutus bei Caesars Bestattung vom Volke begrüßt wird: Er werde Caesar!

Das ist die Tragödie des Brutus, daß er, der gegen eine Idee zu Felde zog, tatsächlich nur Caesars Leib vernichtet. Caesars Geist, den er verkannt hat, bleibt lebendig und überwältigt ihn.

Dieselbe Fassung, die Brutus vor der Tat gezeigt hat, bewahrt er auch nach ihr. Kein Augenblick der Erschütterung, kein Augenblick des Zwiespaltes Durchdrungen von der Überzeugung, daß er keine Wahl hatte, so oder anders zu handeln, hält er seine Rede auf dem Forum (III, 2), rein sachlich, ohne jedes Pathos, aber im Brustton der Ehrenfestigkeit; nur auf Klarheit abzielend — denn wer ihn versteht, muß ihm Recht geben.

Im vierten (resp. fünften) Akte ist seine Festigkeit mehr Selbstbeherrschung als die alte unentwegte Sicherheit. Von Portias Tode spricht er mühsam, stockend. Er fürchtet, weich zu werden, und sein Schmerz ist ein Heiligtum, von dem er selbst für den Freund den Vorhang nur auf einen Augenblick wegzieht. Beklommenheit und bange Schwäche lastet auf ihm als er zur Ruhe geht. Ein lang gezogener röchelnder Aufschrei entringt sich seiner Brust bei dem Erscheinen des Geistes. Aber auch hier noch hat er sich sogleich wieder in der Gewalt. Mit den trotzig entschlossenen Worten:

Zu Philippi will ich denn dich sehen.

schließt er die Szene, deren Rest entfällt. Sein Abschied vom Leben ist feierlich, fast heiter.

In dem Cassius, den Ferdinand Gregori hinstellt, kommt als einzige der vielverzweigten Eigenschaften dieses in allen Spielarten des Impulses schimmernden Charakters nur die Klugheit zu ihrem Recht. Sein Äußeres packt: Magere, energische scharf geschnittene Züge, ein stechender Blick, ein grobkörniges Wesen. Aber die Ausführung verdirbt die gute Anlage. Eine polternde kalte Rhetorik wird nie und nimmer dieses urwüchsige Temperament, diesen unverkünstelten Affektmenschen vortäuschen. Cassius, der bei all seinem Zynismus eine treue Seele ist, bei all seinem politischen Starrsinn ein warmes Herz hat, den bei aller Verstandesschärfe heiße Leidenschaft erfüllt, will — wie im Grunde jedes Kunstwerk — mit der Phantasie erfaßt sein. Der Künstler hat es schlechter als gewöhnliche Erdenkinder. Was nützt ihm ernster Fleiß und löbliches Wollen, wenn er kein Prinz aus Genieland ist?

Antonius (Joseph Kainz) erscheint mit den jugendlichen, etwas nichtssagenden Zügen, die auf ziemlich zahlreichen Münzen von dem historischen Marc Anton überliefert sind[1]): Niedrige Stirn, langes, vorspringendes Kinn, Falte um den bartlosen Mund[2]), dunkles Haar, weder gelockt noch schlicht; auf dem Scheitel, wo es nach rechts und links geteilt ist — auch

[1]) Vgl. J. J. Bernoulli, «Die Bildnisse berühmter Römer» und Quirino Visconti, «Römische Iconographie».

[2]) Vgl. Plutarch, Anton. XVIII 2, wo er — allerdings in späterer Zeit — bärtig geschildert wird.

hierfür ist das authentische Zeugnis einer Büste in Venedig anzuführen! — zeigt sich bereits der Ansatz einer Glatze. Seine Ausrüstung zum Umlauf verrät den Stutzer. Über die kurze Tunica mit dem Wolfsfell auf der Brust ist ein Mantel von hell bräunlicher Farbe drapiert In der Rechten trägt er die Geißel. Im Gefolge Caesars hält er sich zu den Damen; gegen seinen Freund und Gönner selbst ist er von einer an Unterwürfigkeit grenzenden Zuvorkommenheit.

III, 1 zieht Trebonius den Antonius zur Tür hinaus, so daß er bei Caesars Ermordung nicht zugegen ist. In der Folioausgabe steht das *exit* nicht, das die späteren Ausgaben in Übereinstimmung mit Plutarch (Brutus XVII, 1) einfügen. Trebonius zieht ihn nur *out of the way*, beiseite. Nun fehlt es bei Shakespeare nicht an Beispielen, daß er den Ausdruck ungemein heftiger und jäher Gemütsbewegungen ganz dem Schauspieler überlassen hat, z. B. dem Romeo die ganze Skala der Empfindungen bei der plötzlichen Nachricht von Juliens Tod — vom ersten niederschmetternden Eindruck bis zum Todesentschluß. Es wäre also nicht undenkbar, das Publikum auch zum Zeugen dessen zu machen, was während der kurzen Schreckensszene im Antonius vorgeht: Wie das furchtbare Geschehnis auf den bis zur Weichlichkeit Verfeinerten lähmend wirkt; wie sich gleichzeitig der Impuls in ihm regt, dem Freunde beizuspringen, wie das Entsetzen mit der egoistischen Vorsicht kämpft, bis diese es über alles andere davon trägt und er sich zu besonnener Überlegung aus dem Staube macht. Und alles das als der innerliche, halb unbewußte Vorgang einer Minute. Das Burgtheater bleibt indes bei der gewöhnlichen Tradition. Antonius entfernt sich.

Als er wiederkommt, ist er entschlossen, mit den Lebenden zu gehen, aber seine Trauer um den Freund ist echt, ja, um einen Grad tiefer als man sie bei einem egoistischen Genußmenschen seines Schlages voraussetzen würde. In seinem Innern ist ein Zwiespalt. Einesteils kennt er die kühne Urwüchsigkeit der Empfindung nicht, die bewußt jede Rücksicht mit Füßen tritt, andernteils besitzt er nicht die Fähigkeit, ja nicht einmal den Willen, sich irgend welchen Zwang aufzuerlegen. Daher das etwas rhetorische Pathos der ersten akademischen Äußerung seines Schmerzes. Doch merkt man es ihm an, daß er mit seinem Kompromiß einen Zweck verfolgt, daß die wackeren Retter des Vaterlandes für ihn doch nur brutale Mörder sind. Er nennt sie Heldengeister in leiser aber bitterer Ironie; er macht den Händedruck so hastig wie möglich ab und verliert sich in eine weiche schwärmerische Trauerphantasie:

Wofern sein Geist jetzt niederblickt —

sobald ihn die Worte des Brutus: Ich, der den Caesar liebte —, sicher gemacht haben, daß seine Trauer mehr Anklang als Widerspruch bei ihm finden werde.

Kaum allein, bricht sein Affekt mit unkontrollierbarer Vehemenz aus:

O du — verzeih mir, blutend Stückchen Erde.

Auf dem Boden, neben der Leiche sitzend, die Arme in die Luft geworfen, vom Schmerz geschüttelt und durchkrampft, läßt er seinen markdurchbohrenden Weheruf ergellen und schreit seinen Fluch wie ein Rasender hinaus —

ein Bild unmännlicher Fassungslosigkeit und ungezügelten Sichgehenlassens, selbstgefälligen Schwelgens im Übermaß der Nervenerregung — typischer Repräsentant einer moralisch gesunkenen Zeit.

Die Leichenrede ist der Prüfstein für die Gesinnung des Volkes. Antonius hat sie sorgsam vorbereitet mit dem vollen Verständnis dessen, was auf dem Spiele steht. Während er verhüllten Hauptes als Trauernder der Leiche Caesars folgt, geht ihm ein Diener voraus, der Caesars Testament und Mantel trägt. Beides liegt nicht etwa zufällig auf Caesars Bahre — nein, es ist das Handwerkszeug, das Antonius mitbringt. Er ist ein Schauspieler, der sich in Szene zu setzen weiß. Er hat das Kunststück, das er auszuführen denkt, bis ins kleinste vorbereitet und ausgetüftelt.

Ironischste Geringschätzung liegt in den Worten:

Um Brutus willen bin ich euch verpflichtet.

Er haßt und verachtet das Volk — aber er bedarf seiner.

Die ersten Worte der Rede gehen im Tumult wirkungslos unter und sind in ihrer Allgemeinheit auch nur das Kanonenfutter, das man ins Vordertreffen schickt. Bei

So sei es auch mit Cae-sarn

gelingt es ihm, sich, schreiend, Ruhe zu verschaffen. Und nun legt er los in einem Erzählerton, der sich von allem Pathos der Ironie wie der Entrüstung frei hält. Bei dem eingeschobenen

Denn Brutus ist ein — ehrenwerter Mann

wird die Parenthese deutlich fühlbar gemacht. Der Satz wirkt als momentaner Einfall. Die kleine Pause hinter «ein» hebt «ehrenwerter Mann» wie einen Begriff hervor. Es steht gewissermaßen für das *honestus vir* der Römer. Ehrenwert ist kein Epitheton mehr, beide Worte sind zu einem Ganzen verschmolzen. Antonius meint damit nichts anderes als etwa ein moderner Parlamentsredner, der sagte: N. N. ist — ein Bürger, und sich dabei den Inbegriff aller spießbürgerlichen Laster und Gemeinheit dächte. Er sagt es ohne Ironie; in scharfem, junkerhaftem Tone[1]) schnellt er die beiden Worte hin mit trotzig zurückgeworfenem Kopf, herausforderndem Blick — und zündender Wirkung.

Eine großartige, scheinbar ganz vom natürlichen Impulse des Augenblickes bedingte Steigerung bringt die vierfache Wiederholung

Daß er voll Herrschsucht war.

1. Der edle Brutus hat euch gesagt, daß er voll Herrschsucht war.
2. doch Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war —

---

[1]) «Zwei Worte, mit unbeschreiblicher Verachtung gesagt, in hellem Tone, aber wie aus einer von Zorn und Wut zusammengeschnürten Kehle hervorgebellt. Es gab einmal einen Parlamentsredner, der solche Spannungspausen vor dem Pfeilschuß trefflich anzubringen verstand, er hieß Bismarck.» H. Wittmann, Neue *freie Presse,* 24. Dezember 1907.

3. doch Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war —
4. doch Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war.

Das letzte Mal mit der Wucht aller Register, wie wenn in einem fugierten Satze schließlich alle Stimmen zu Wort kommen.

Nach der Stelle

Und ich muß schweigen, bis er mir zurückkommt —

wartet Antonius verhüllten Hauptes, in schöner Pose an die erzene Wölfin gelehnt, den Eindruck ab, den seine schmerzliche Überwältigung auf die Menge macht. Im gegebenen Augenblick läßt er sich von dem Diener das Testament reichen, bei dem er Nachdruck auf das Siegel legt, wohl wissend, daß derlei äußerliche Nebensächlichkeiten oft besonders stark auf naive Gemüter wirken. Den Mantel breitet er auf einem Pfeiler des Geländers der Rostra aus. Alles ist auf Augenfälligkeit, auf den groben Effekt berechnet, der Fassungskraft und dem Empfinden des Pöbels angepaßt. Als die hingerissene Zuhörerschaft sich um ihn drängt, bricht sein aristokratischer Widerwille gegen den gemeinen Haufen durch die Maske des Volksfreundes. Er weicht vor ihrer allzu nahen Berührung auf die Stufen des Denkmals empor. Mit Ekel und Hohn fragt er:

Erlaubt ihr mir's? Soll ich hinunter steigen?

Und herrscht die Umstehenden voll Hochmut an:

nein, drängt nicht so heran! Steht weiter weg!

Nachdem er die Leiche enthüllt hat, steht er, während das Volk in wüsten Schmähungen gegen die Mörder tobt und rast, wie ein Triumphator auf der Rednerbühne, stolz aufgerichtet, das purpurne Bahrtuch in der hocherhobenen Rechten. Er muß die von seiner Rede Trunkenen, die bereits fortstürmen, die Verschworenen zu suchen, zurückrufen, um das Testament zu hören. Die Menge hebt ihn empor, und so auf ihren Armen hinausgetragen, von ihnen umjohlt und umwogt, verliest er — nun mehr Marktschreier als Redner — das Testament.

Nach der eingeschobenen Szene Cinnas, des Poeten, kehrt Antonius zurück. Das sich verlaufende Volk akklamiert ihn lebhaft, und er grüßt es vertraulich, nickt ihm zu, winkt mit der Hand — der hochmütigste Bissen Leutseligkeit, den ein Patrizier je der Plebs hingeworfen. Dann überblickt er von den Stufen der Rostra den nunmehr leeren Platz. Die Rechte gebieterisch ausgestreckt, schmettert er, halb Angriffssignal, halb Siegesfanfare, den Aktschluß hinaus:

Nun wirk' es fort. Unheil, du bist im Zuge:
Nimm, welchen Lauf du willst!

Vom vierten (bezw. fünften) Akt an kehrt Antonius eine Herrennatur heraus, trocken, hart, tapfer.

Cassius schmäht ihn vor der Schlacht (V, 1) einen Wüstling und Trinker. Antonius lacht auf:

Der alte Cassius!

Die Beleidigung trifft ihn nicht mehr — er steht als Krieger, fast als Held vor uns. Welche Verwandlung und doch welche Einheitlichkeit! Eine Individualität kompliziertester Art hat sich vor uns ausgelebt.

Die Darstellung der Nebenrollen hält durchweg wacker Stand. Casca (Ernst Hartmann), der feiste aristokratische Wohlleber und Volksverächter, erzählt die Komödie auf dem Kapitol mit Ironie und Humor. Portia (Hedwig Römpler-Bleibtreu) ist eine römische Matrone von vornehmer Schönheit, die Heldin, die der natürlichen Schwachheit des Weibes als einem nicht zu überwindendem Schicksal erliegt — eine lebendige Illustration dieses Wortes zur Frauenfrage, das wir von Shakespeare haben.

Die Aufführung des «Julius Caesar» ist wieder einmal ein tröstlicher Bescheid auf die häufig erhobene Wehklage, das Burgtheater leide an Altersschwäche. Glänzender dürfte es auch in der guten alten Zeit kaum eine Aufgabe gelöst haben als diese Forumszenen mit diesem Antonius. Daß das Vorzügliche nicht den Durchschnitt seiner Darstellungen bildet, ist freilich dennoch eine nicht zu leugnende Tatsache; aber ihr Grund liegt nicht in der künstlerischen Leistungsfähigkeit des Institutes, sondern in seiner, die hohe Bestimmung der Anstalt völlig außer Acht lassenden Führung. Seine Kräfte werden an unwürdige Aufgaben der Tagesliteratur vergeudet, über denen sie rosten oder in die Halme schießen, während die Zuschauerreihen sich mit einem plutokratischen oberflächlichen und urteilslosen Publikum füllen, dem Variété und Burgtheater gleichem Zwecke dienen. Wer den Abstand erwägt zwischen dem unvergleichlichen Können dieser Bühne und ihren tatsächlichen Leistungen, zwischen ihrem möglichen und ihrem wirklichen Niveau, dem drängen sich die Worte Mephistos auf die Zunge: Ein großer Reichtum schmählich ist vertan.

Wien, Januar 1908. Helene Richter.

Shakespeare in Berlin 1907.

Wenn man die Berliner Shakespeare-Aufführungen des abgeschlossenen Jahres mehr als bloß chronologisch verzeichnen will und versucht, ihre Mannigfaltigkeit charakteristisch darzustellen, so ist von den Theaterverhältnissen der Reichshauptstadt auszugehen. Für eine ernsthafte Neubelebung Shakespeares kommen, da das «Lessing-Theater» mit seinem durchaus modernen Repertoire von vornherein ausscheidet, eigentlich nur das Königliche «Schauspielhaus» und das «Deutsche Theater» (Direktion Reinhardt) ernsthaft in Frage. Das «Schauspielhaus» nun hat eine ganze Reihe Shakespearischer Dramen auf dem Repertoire, aber es spielt sie bei vorzüglichen Einzelleistungen doch in der herkömmlichen, durch die Meininger Schule ausgebildeten Manier. Es hat überdies diesem Zweig seines Spielplans nur eine unbedeutende Erweiterung durch die Neueinstudierung von «Viel Lärm um Nichts» angedeihen lassen. Den lange versprochenen «Coriolan» ist man uns bis heute schuldig geblieben, ja man hat ihn nach zahlreichen voraufgegangenen Proben aus unaufgeklärten Gründen ad calendas graecas verschoben.

Bleibt das «Deutsche Theater», das deutlicher als es not tut in seinen Aufführungen den Stempel seines befähigten Leiters trägt. Nach dem großen Erfolge, den ihm der «Sommernachtstraum» und der «Kaufmann von Venedig» in früheren Spielzeiten eintrugen, ist Reinhardt Ende 1906 auch noch zur Darstellung des «Wintermärchens», anfang 1907 von «Romeo und Julia» und «Was ihr wollt» fortgeschritten. Freilich kann der Referent eine Einheitlichkeit seiner Intentionen keineswegs feststellen. Während es beim «Wintermärchen» sympathisch berührte, daß er die frühere Dekorations- und Ausstattungswut zügelte und mit einfacherer Linienführung vorging, ist er umgekehrt in der Darstellung von «Was ihr wollt» dem Inszenierungsteufel vollständig verfallen. Man ging hier soweit, daß man die Drehbühne zum «Mitspieler» machte, sie ganz offenkundig ihre Künste zeigen ließ und während der halbdunklen Verwandlung Gruppen stellte, die im Textbuche Shakespeares nirgends zu finden sind. Ich will nicht verschweigen, daß ich weder in der Meiningerei, noch in dem Reinhardtstil, noch endlich in der gewollten Primitivität der «Shakespeare-Bühne» die Lösung sehe, Shakespeare so zu spielen, wie wir ihn empfinden. Vielmehr liegt die Lösung des Problems in der sorgfältigen Herausarbeitung der einzelnen Rollen und in einer energischen Beschneidung der häufigen Verwandlungen, die sich dadurch erreichen läßt, daß man mit stilisierten Dekorationen und einer begrenzten oder erweiterten Bühne, d. h. mit dem Zwischenvorhang, arbeitet.

Um nun zu den Einzelleistungen des «Deutschen» Theaters überzugehen, so bot das «Wintermärchen» wieder sehr schöne Bilder, aber man hatte in der prächtigen Dekoration der Schäferszenen doch oft den Eindruck des Losgelösten, der völligen Unabhängigkeit vom Kern des Dramas. Ganz im Gegenteil kommt es bei Shakespeare doch immer wieder darauf an, das scheinbar Auseinanderfallende sehr energisch zusammenzuhalten. Das ist aber nur möglich, wenn man den fortwährenden Szenenwechsel durch Einführung stilisierter Dekorationen stark beschränkt und eine Zweiteilung der Bühne von vorn nach hinten, durch einen Zwischenvorhang also, vornimmt. In «Romeo und Julia»[1]) hatte es Reinhardt wieder sehr stark auf szenische Glanzleistungen abgesehen. So bot das Ballfest im Hause der Capuletts, wo man die hin- und herschwebenden Figuren als Silhouetten wahrnehmen konnte, ein glänzendes, freilich etwas aufdringliches Bild. Hingegen die Regie Reinhardts ihr Bestes in der Belebung der Komparserie, in der Abschaffung des mechanischen Statistentums leistet. Wenn Romeo die Bekanntschaft Julias macht, während die anderen Gäste sich allmählich im Hintergrunde verlieren, so wird hier ein durchaus eigenartiges Bild moderner Regiekunst geboten. Alles dies kann uns aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Schwerpunkt solcher Aufführungen in den schauspielerischen Leistungen liegen muß. Nun hatte man den Romeo Herrn Alexander Moissi, die Julia Fräulein Camilla Eibenschütz anvertraut. Herr Moissi ist nichts weniger als ein tragischer Held. Ihm fehlt vor allem die jugendfrische Kraft, die sich auch in der Liebesraserei Romeos nicht verleugnet. Es geht nicht an, ihn, wie es Herr Moissi tat, als matten, sich nur von Zeit zu Zeit jäh aufraffenden Melancholiker zu spielen, dem offen-

[1]) Erstaufführung 29. Januar 1907.

bar moderne neurasthenische Krankheitssymptome anhaften. Fräulein Eibenschütz, ebenfalls eine Künstlerin, die nur sehr moderne Aufgaben zu bewältigen versteht, war gut, so lange es auf ein passives Spiel ankam. Indes die wundervolle Szene der Liebesnacht mußte, abgesehen von ihrer verfehlt realistischen und überdeutlichen Inszenierung, versagen, weil es hier durchaus auf die Darstellung elementarer Kräfte ankam. Einzig und allein Herr Paul Wegener, der den Mercutio spielte, verstand es, den Stil Shakespeares zu bewahren, dem man mit allerhand Mätzchen, wie sie Herr Schildkraut als Capulett beliebte, denn doch nicht beikommen kann. Gutes bot in den komischen Partien Frau Wangel, die der Amme ihre eindringliche Charakterisierungskunst lieh und Herr Waßmann, der als Peter seine blöde Note trefflich zu entfalten wußte.

In der neuen Spielzeit ging an der gleichen Bühne «Was Ihr wollt» in Szene.[1]) Wie schon kurz berührt, hatte die Regie ihre Sache ganz auf die Tollheit des «Hinterhauses», wenn dieser ein wenig anachronistische Ausdruck gestattet ist, gestellt, d. h. man suchte aus den junkerlichen Trink- und Scherzszenen soviel als irgend möglich herauszuholen. Im Prinzip ist dieser Standpunkt richtig, nur darf der ernste, freilich ein wenig konventionelle Teil des Dramas darüber nicht gar zu kurz kommen. Die Aufführung war von einem etwas plebejischen Humor erfüllt, von einer Karnevalslaune, die sich nicht ungezwungen genug gab. So dehnte man die nächtliche Sitzung in Olivias Hause (II 3), in der Junker Christoph, Junker Tobias und der Narr ihr Gelage abhalten, sehr über Gebühr aus und aus dem Worte Junker Christophs «Halts Maul, du Hund» machte man gleich einen ganzen Kanon. Weit besser gelang die tragikomische Liebesszene, zu der Freund Malvolio verurteilt wird. Herr Schildkraut, der den geckenhaften Höfling zu spielen hatte, besitzt leider wenig natürlichen Humor und zeigt im Gegensatz zu Vollmer, der am Schauspielhause diese Rolle gibt, eine etwas gespreizte Komik. Seine Partnerin und Herrin, Else Heims, besitzt Schönheit genug, um die Liebessehnsucht des Herzogs, den Herr Beregi spielte, begreiflich zu machen. Olivias Zwillingsbruder wurde von Herrn Ekert dargestellt. Trefflich waren der mutige Junker Christoph und der weibische Bleichwang durch Dingelmann und Waßmann besetzt, zu denen sich als Maria noch die derbkomische Frau Wangel hinzugesellte. Wenn eine Reihe von Shakespeare-Forschern, noch zuletzt Max J. Wolff, gerade dieses Drama sehr hoch bewerten, so kann ich ihrer Ansicht nicht beipflichten. Gleichwohl erscheint es ratsam, in der Aufführung den Lustspielcharakter zu wahren und nicht, wie es hier geschah, vorzüglich das possenhafte Element zu betonen.

Wenn somit diese Neuaufführungen von Werken Shakespeares in künstlerischer und literarischer Hinsicht manches zu wünschen übrig lassen, so ist andererseits das namhafte Verdienst, das sich Reinhardt um die bühnenmäßige Belebung Shakespeares gegenwärtig erwirbt, ganz außer Zweifel. Dadurch, daß er den Hoftheaterstil abschwört und mit nicht immer völlig geläutertem Geschmack eine Darstellung auf realistischer Grundlage anstrebt, bahnt er die Wege zu einem neuen Shakespeare-Stil. Er macht ferner, was

[1]) 17. Oktober 1907.

bei der gegenwärtigen Nachahmungssucht im deutschen Theaterwesen nicht unwichtig ist, auf noch ungehobene Schätze Shakespeare'schen Humors und Shakespeare'scher Tragik aufmerksam. Selbst der Literarhistoriker darf die ketzerische Bemerkung wagen, daß eine wirklich gute, von modernem Geiste getragene Aufführung des «Hamlet» durch ihre Sinnfälligkeit weit mehr zum Verständnis dieser Dichtung beiträgt, als ein Dutzend Kommentare. Wir ziehen nur nicht genügend in Betracht, daß die Darstellungskunst jeder Zeit dem neuen Empfinden, mit dem jede Generation den Klassikern gegenüber steht, Rechnung zu tragen und ihren Stil eben hieraus abzuleiten hat.

In statistischer Hinsicht bemerke ich, daß im Jahre 1907 «Romeo und Julia» am «Deutschen Theater» 36 Mal gegeben wurde. Dem entsprechen 55 Vorstellungen von «Was Ihr wollt», 35 Vorstellungen des im Jahre 1906 neu einstudierten «Wintermärchen», vorzugsweise mit Leontes—Kayssler und Hermione—Sorma. Endlich ist der «Kaufmann von Venedig» und der «Sommernachtstraum» 13 Mal gegeben worden.[1])

Gegenüber der Neueinstudierung von «Viel Lärm um Nichts»[2]) im «Königlichen Schauspielhause» kann sich der Referent sehr kurz fassen, weil die Darstellungsart an dieser Bühne ein äußerst konservatives Gepräge trägt und in erster Reihe auf hübschen Bühnenbildern beruht. Ein an sich gutes künstlerisches Ensemble kommt nicht recht zur Entfaltung, weil die Bühnenleitung es nicht versteht, dem Spiele einen neuen Geist einzuhauchen, und der einzelne Darsteller von der allgemeinen Atmosphäre beeinflußt wird Es genügt also darauf hinzuweisen, daß Fräulein Arnstädt als Beatrice, Herr Patry als Benedict, Kraußneck als Leonato gute Leistungen boten und daß Herr Vollmer die Figur des Holzapfel mit der Fülle seines feinsinnigen Humors ausstattete. Die Hero gab mit entschiedenem Talent eine Novize, Fräulein Steinsieck.

Berlin. Hans Landsberg.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1907.

Aachen (Stadttheater, Dir. Heinr. Adolphi). König Heinrich IV., 2 T., 1 m. — Was ihr wollt, 1 m. (M. Grube.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard III., 1 m. — Othello, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. (1 m. Zeitz). — Hamlet (Schlegel-Tieck), 3 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Max Bachur). Hamlet, 3 m. — Romeo und Julia, 3 m. — König Richard III., 1 m. — Othello, 1 m.

Altona (Schiller-Theater, Dir. K. Meyerer). Romeo und Julia, 2 m. — Othello (Voß), 3 m.

Ansbach (Königl. Schloßtheater, Dir. Felix Wildenhayn). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.

Annaberg i. S. (Stadttheater, Dir. Georg Kurtscholz). Ein Wintermärchen 1 m.

Apolda (Krystallpalasttheater). Romeo und Julia, 1 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Jul. Großer Witwe). Hamlet, 1 m.

[1]) Mitteilung des Deutschen Theaters.
[2]) 24. September 1907.

Aschersleben (Stadttheater, Dir. Ernst Reißig). Ein Sommernachtstraum, 5 m. — Der Kaufmann von Venedig, 4 m.
Augsburg (Stadttheater, Dir. Karl Häusler). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Baden i. Schweiz (Kurtheater, Dir. Max Steiner). Romeo und Julia, 1 m.
Barmen (Stadttheater, Dir. O. Ockert). König Richard III., 1 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufman von Venedig, 2 m.
Basel (Interimstheater, Dir. Hans Edmund). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
Bautzen (Stadttheater, Dir. Paul Zimmermann). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Suhl).
Berlin (Königl. Schauspielhaus). Othello (Schlegel-Tieck-Baudissin), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 9 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 9 m. — Julius Caesar (Schlegel), 5 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 12 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 1 m. — außerdem fanden vom Beerbohm-Tree-Ensemble mehrere Aufführungen in englischer Sprache statt.
Berlin (Deutsches Theater, Dir. Max Reinhardt). Ein Wintermärchen, 35 m. — Der Kaufmann von Venedig, 11 m. — Romeo und Julia, 36 m. — Ein Sommernachtstraum, 13 m. — Was ihr wollt, 55 m.
Berlin (Berliner Theater, Dir. Ferd. Bonn). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — König Richard III., 2 m.
Berlin (Neues Schauspielhaus, Dir. A. Halm). Der Sturm, 1 m.
Berlin (Luisen-Theater, Dir. M. E. Fischer). Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.
Berlin (Bernhard Rose-Theater). Othello (Schlegel-Tieck), 7 m.
Berlin (Bürgerliches Schauspielhaus, Dir. Arthur Rannow). Der Widerspenstigen Zähmung, 7 m. — Hamlet, 4 m. — Othello, 5 m.
Berlin (Residenz-Ensemble, Dir. Pitschel). Othello 1 m.
Bern (Stadttheater, Dir. Stender-Stefani). Macbeth, 2 m. — Othello, 1 m. — (Dir. Julius Bergmann). Macbeth 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Beuthen i. O.-S. (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Der Widerspenstigen Zä[illegible] 1 m. — Othello, 1 m. — [illegible] und Julia (Schlegel), 3 m. - Wintermärchen, 1 m.
Bielefeld (Stadttheater, Dir. N. [illegible] Der Widerspenstigen Zähmung [illegible]gel-Tieck-Zeiß), 1 m. — Rom[illegible] Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — [illegible] (Schiller), 1 m. — Othello, 1 [illegible] Was ihr wollt, 4 m. — Viel [illegible] um nichts (v. Holtei), 5 m. [illegible] Wintermärchen (Dingelstedt), 2 [illegible]
Bochum (Stadttheater, Dir. O. [illegible] Ein Sommernachtstraum, 1 m. [illegible]meo und Julia, 2 m. — Hamle[illegible]
Bonn (Stadttheater, Dir. Otto [illegible] Was ihr wollt (Schlegel), 3 [illegible] Othello, 3 m. — Hamlet, 2 [illegible] Romeo und Julia (Schlegel), 4 [illegible] Ein Sommernachtstraum (Schlege[illegible] — Der Kaufmann von Venedi[illegible]
Braunschweig (Herzogl. Hofth[illegible] Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m.
Bremen (Stadttheater, Dir. Er[illegible] Jesnitzers Erben). Julius Caesa[illegible] — Romeo und Julia, 1 m. - [illegible] M. Holthaus). Der Kaufman[illegible] Venedig (Schlegel), 2 m. — [illegible] Lear, 1 m. (A. Otto a. G.) — [illegible]beline (Güldemeister), 3 m. — [illegible] (Schlegel), 2 m.
Breslau (Stadttheater, Dir. Dr. Th. [illegible] Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein S[illegible]nachtstraum (Schlegel), 9 m.
Brieg (Stadttheater, Direktorin [illegible] Ewers). Romeo und Julia, 1 [illegible] Othello, 1 m.
Bromberg (Stadttheater, Dir. A. [illegible]lach). Der Sturm, 2 m. — Köni[illegible] 1 m. (M. Grube a. G). — Der [illegible]mann von Venedig, 2 m. — [illegible] 2 m. — Othello, 1 m. — W[illegible] wollt (Schlegel), 8 m.
Bromberg (Patzers Sommertheat[illegible] A. Knabe). Othello, 2 m. (1 [illegible] Matkowski a. G.)
Brünn (Stadttheater, Dir. K. v. Ma[illegible] Der Kaufmann von Venedig, 1 [illegible] Romeo und Julia (Schlegel), [illegible] (J. Kainz a. G.) — Othello (S[illegible] Tieck), 1 m.
Celle (Sommertheater, Dir. Paul [illegible] Der Widerspenstigen Zähmung, [illegible] Romeo und Julia, 1 m. — De[illegible]mann von Venedig, 1 m.
Chemnitz (Stadttheater, Dir. R. [illegible] Hamlet, 1 m. (K. Holstein a. [illegible] Der Widerspenstigen Zähmung [illegible]hardstein), 3 m.
Czernowitz (Neues Stadttheater

Klein). Ein Sommernachts-
2 m.
Stadttheater, Dir. E. Sowades
Der Widerspenstigen Zähmung,
· König Lear, 1 m. (M. Grube
– Hamlet, 1 m. — (Dir. Curt
r.) Romeo und Julia, 1 m.
lt (Großherzogl. Hoftheater).
Richard III. (Dingelstedt), 1 m.
nlet (Schlegel), 4 m. (1 m.
). — Was ihr wollt, 1 m. —
ntermärchen (Dingelstedt). 3 m.
Herzogl. Hoftheater). Othello
l-Tieck), 3 m. — Coriolan
häuser), 5 m.
(Fürstl. Hoftheater, Dir. A.
i). Othello, 1 m.
Sommertheater, Dir. E. Becker).
1 m.
i (Stadttheater, Dir. H. Gelling).
neo und Julia, 1 m. — Die
e der Irrungen (Wittmann),
- Der Kaufmann von Venedig,
- (Dir. Alois Hofmann) Ein
rnachtstraum, 5 m.
Neustadt (Königl. Schauspiel-
Julius Caesar (Schlegel), 3 m.
: Widerspenstigen Zähmung,
- König Lear (Schlegel-Tieck),
· Othello (Schlegel-Tieck), 5 m.
Kaufmann v. Venedig (Schlegel),
- Romeo und Julia (Schlegel),
— Ein Sommernachtstraum
l), 1 m. — Coriolanus (Her-
ieck), 1 m. — König Richard III.
l), 1 m.
adttheater, Dir. Heinr. Adolphi).
r wollt, 1 m. (M. Grube a. G.)
f (Stadttheater, Dir. Ludwig
mann). König Lear, 3 m.
Duisburg, 2 m. Grube a. G.) —
rm um Nichts (Tieck-Baudissin-
1 m.
f (Schauspielhaus, Dir. Dumont-
ann). Macbeth, 6 m. — Ein
nachtstraum (Schlegel), 2 m.
ufmann von Venedig, 15 m.
ß für Maaß (Tieck), 3 m.
(Stadttheater, Dir. R. Possin).
ntermärchen (Schlegel), 2 m. —
ufmann von Venedig (Schlegel),
- Romeo und Julia (Schlegel),
(Dir. Hermann Rudolf.) Julius
(Schlegel), 3 m. — Was ihr
Schlegel), 3 m. (1 m. Friedrich-
m. A. Vollmer a. G.)
(Stadttheater, Dir. M. Nordau).
1 m.
(Stadttheater, Dir. Julius Otto).
(Schlegel-Tieck), 3 m. — Ein
Sommernachtstraum, 3 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. (K. Otto a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (A. Otto a. G., 1 m. in Hagen). — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Elbing (Stadttheater, Dir. O. Maurenbrecher). Othello (Wittmann), 3 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. Prof K. Skraup). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Essen a. R. (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). Othello, 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Wittmann), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — (Dir. Georg Hartmann.) Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 2 m. — Was ihr wollt (Kilian), 1 m. — König Lear, 1 m.

Flensburg (Stadttheater, Dir. Harry Oskar). Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Frankfurt a. M. (Schauspielhaus, Int. Emil Claar). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 5 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Kainz a. G.) — Othello, 3 m. — Ein Wintermärchen, 13 m.

Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Hamlet, 2 m. (1 m. W. Staegemann a. G.) — Ein Wintermärchen, 3 m. — Romeo und Julia, 3 m.

Freiberg i. S. (Stadttheater, Dir. Gustav Krug). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m.

Freiburg i. B. (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 3 m.

Fürth i. B. (Stadttheater, Dir. Richard Balder). Romeo und Julia, 2 m. — Othello, 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — König Richard III., 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.

Gera i. R. (Fürstl. Theater, Dir. Georg Kurtscholz). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann v. Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 5 m. — Die Komödie der Irrungen (v. Holtei), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (v. Holtei), 3 m.

Giessen und *Marburg* (Stadttheater, Dir. H. Steingötter). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 6 m. — Was ihr wollt (Meininger Einrichtung), 7 m. (1 m. in Dillenburg). — Ein Wintermärchen (Tieck), 6 m. — Die lustigen Weiber v. Windsor (Schlegel-Tieck), 4 m.

Gleiwitz (Stadttheater, Dir. Armand Tresper). Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 3 m.
Glogau (Stadttheater, Dir. L. Hansing). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Gmunden (Sommertheater, Dir. Hans Claar). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 1 m.
Görlitz (Stadttheater, Dir. Fritz Brehm und Mairing). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.
Göttingen (Stadttheater, Dir. Willy Martini). König Richard III. (Barnay-Wittmann), 2 m. (1 m. Bayerhammer a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Grube a. G.)
Graudenz (Stadttheater, Dir. Alfred Willian). Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Graz (Stadttheater und Theater am Franzensplatz, Dir. Alfred Cavar). Hamlet, 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. (1 m. A. Gerasch a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung Wittmann), 4 m.
Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.
Halberstadt (Stadttheater, Dir. Fr. Petersson). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. Paul Wieke a. G.) — Was ihr wollt, 2 m. (Dir. Johannes Meißner.) Julius Caesar, 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m.
Halle a. S. (Stadttheater, Dir. Hofrat M. Richards). Hamlet, 1 m. (F. Ludwig a. G.) — Othello, 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m.
Hamburg (Stadttheater, Dir. M. Bachur). Macbeth, 2 m. — Hamlet, 1 m.
Hamburg (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Alfred von Berger). Was ihr wollt, 5 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 10 m. (B. Conrad a. G.) — Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV. (Dingelstedt), 8 m. — Der Kaufmann von Venedig, 4 m.
Hamburg (Ernst Druckertheater, Dir. E. Drucker). Othello, 1 m.
Hanau (Stadttheater, Dir. Adalbert Steffter). König Lear (Barnay-Wittmann), 3 m.
Hannover (Königl. Theater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), — Viel Lärm um Nichts (v. H[illegible] 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m
Hannover (Residenz-Theater, Dir. J[illegible] Rudolph). Was ihr wollt (Schl[illegible] 2 m. — Romeo u. Julia (Schlegel),
Harburg (Stadttheater, Dir. A. Wo[illegible] Hamlet, 3 m. (1 m. in Wandsb[illegible] Der Kaufmann von Venedig (Schl[illegible] 3 m. (1 m. in Wandsbeck).
Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. [illegible]rich). Der Kaufmann von Ve[illegible] 2 m. — Der Widerspenstigen Zäh[illegible] (Deinhardstein), 1 m.
Heilbronn (Stadttheater, Dir. S[illegible] Krauß). Was ihr wollt, 2 m.
Helmstedt (Sommertheater, Dir. A[illegible] Willian). Hamlet, 1 m.
Hildesheim (Sommertheater, Dir. [illegible] W. Berst'l). Der Kaufmann vo[illegible]nedig, 1 m. — Othello, 1 m. — R[illegible] und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
Hermannstadt (Stadttheater, Dir. Bauer). Othello, 1 m.
Ilmenau (Sommertheater, Dir. Zimmermann). Othello (Schlegel-T[illegible] 1 m.
Insterburg (Sommertheater, Dir. A. S[illegible] Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Söndermann). Der Widerspen[illegible] Zähmung, 1 m. — Romeo und [illegible] 1 m. — Der Kaufmann von Ve[illegible] 1 m. — (Dir. Ferd. Shopp) O[illegible] (Schlegel-Tieck), 3 m. — Romeo Julia (Schlegel-Tieck-Wittmann,)
Karlsruhe (Großherzogl. Hofthe[illegible] Verlorene Liebesmühe (v. Baudi[illegible] 2 m. (1 m. in Baden). — [illegible] Richard II. (Schlegel), 2 m. — R[illegible] und Julia (Schlegel), 1 m. — [illegible] Heinrich IV., 1. T. (Schlegel), 3 [illegible] König Heinrich IV. 2. T. (Schlegel),
Kassel (Königl. Theater). Hamlet (S[illegible]gel), 2 m. (1 m. Althauser a. G[illegible] Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), (1 m. Arndt a. G). — König (Tieck), 1 m. — König Richard (Schlegel), 3 m. — Antonius Cleopatra (Schlegel-Tieck-Baudi[illegible] Herzer), 7 m. — Die Komödie Irrungen (von Holtei), 1 m.
Kattowitz (Stadttheater, Dir. Em[illegible] Raul). Othello, 2 m.
Kiel (Stadttheater, Dir. Artur Il[illegible] Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. Gottscheid und Otto). Romeo Julia (Schlegel), 4 m.
Klagenfurt (Stadttheater, Dir. [illegible] Leopold). Ein Sommernachtstraum

ıdttheater, Dir. Aug. Dörner).
m. — König Lear, 1 m. —
rspenstigen Zähmung, 1 m.
a. G.) — Ein Sommernachts-
ı. — König Richard III., 1 m.
a. G.).
ka (Herzogl. Hoftheater).
nann von Venedig (Schlegel-
ser), 1 m. — Ein Winter-
1 m.
ıdttheater, Dir. Emil Reubke).
rspenstigen Zähmung (Dein-
, 1 m. (Frau Reisenhofer

ıdttheater, Dir. Jaques Gold-
hello, 2 m.
ıhaus, Dir. Max Martersteig).
nrich IV. 1. T. (Dingelstedt),
König Heinrich IV. 2. T.
dt), 3 m. — Der Kaufmann
lig (Schlegel), 1 m. — König
I. (Schlegel), 1 m. — (Schau-
. König Richard III. (Schle-
— König Heinrich IV. 1. T.
dt), 3 m. — König Hein-
2. T. (Dingelstedt, (2 m.) —
Schlegel), 2 m. — Romeo
(Schlegel), 4 m. — König
I. (Dingelstedt), 5 m.
i. Pr. (Stadttheater, Dir.
Varena). Hamlet (Schlegel),
. Lützenkirchen, 1 m.) —
chard III (Schlegel), 1 m.
Ein Wintermärchen (Dingel-
m. — Romeo und Julia
, 2 m.
O.-S. und Filialen (Volks-
Dir. Julius Ricklinger). Der
nstigen Zähmung (Deinhard-
m. — Romeo und Julia
Tieck), 1 m.
tadttheater, Dir. Hans Blum).
rspenstigen Zähmung, 1 m.
aufmann von Venedig, 1 m.
t, 1 m.
olitheater, Dir. Karl Rübsam).
Voß), 1 m.
dttheater, Dir. Frau J. Karl).
ıd Julia, 1 m.
(Kurtheater, Dir. A. Helm
Ein Sommernachtstraum,
Der Kaufmann von Venedig
1 m. — Othello, 1 m.
(Stadttheater, Dir. Mathilde
Othello 1 m. — Ein Sommer-
m, 1 m.
a. W. (Stadttheater, Dir.
ißel). Die bezähmte Wider-
2 m. (1 m. Baumeister a. G.)
), 1 m.

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Robert Volkner). König Richard III. (Dingelstedt), 3 m. — Othello (Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m. — (Altes Theater). Was Ihr wollt (Schlegel), 4 m. — Othello (Tieck), 2 m. — König Richard III., 1 m.

Leipzig (Leipziger Schauspielhaus, Dir. Anton Hartmann) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m.

Leipzig (Battenbergtheater, Dir. L. Kaiser). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Libau i. Russl. (Stadttheater, Dir. Max Heinrich). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. K. O. Krause). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Othello, 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Linz (Stadttheater, Dir. Hans Claar). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. in Wels)

Lodz i. Polen (Thaliatheater, Dir. Albert Rosenthal). Hamlet, 4 m. — König Richard III., 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Ludwig Piorkowski). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m. — König Lear, 2 m.

Lübeck (Wilhelmtheater, Dir. E. Feldhusen). Othello, 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Hamlet, 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 5 m. — Romeo und Julia, 2 m.

Lüneburg (Stadttheater, Dir. Richard Grünberg). König Richard III. (Barnay-Wittmann), 2 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Arno Cabisius Erben). König Richard III., 1 m. — Romeo und Julia, 3 m. (1 m. in Bernburg). — Die bezähmte Widerspenstige, 4 m. (1 m. w. O.) — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Was Ihr wollt (Meininger Einrichtung), 2 m. (1 m. in Bernburg). — Ein Wintermärchen, 2 m. — Julius Caesar, 2 m. — König Lear, 1 m. — König Heinrich IV., 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 3 m. (1 m. in Bernburg).

Magdeburg (Viktoria-Theater, Dir. Fr. Berthold). Othello 1 m. (Matkowski a. G.).

Mainz (Stadttheater, Dir. Max Behrend). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m.

Mannheim (Großherzogliches Hof- und Nationaltheater). Hamlet (Schlegel),

7 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Reiter), 3 m.

Marienbad (Saisontheater, Dir. Jul. Laska). Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). Hamlet 2 m. (1 m. in Hildburghausen).

Meissen und *Zerbst* (Stadttheater, Dir. Max Baumann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Memel und *Allenstein* (Stadttheater, Dir. E. Werner). Othello, 2 m. — Was Ihr wollt, 2 m.

Memmingen (Stadttheater, Dir. Robert Kraft). Othello (Voß), 1 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Otto Brucks) Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Mühlhausen i. E. (Stadttheater, Dir. H. Schwantje). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Mülheim a. Ruhr (Zentralhallentheater, Dir. Albert Mentzen). — Othello, 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m.

München (Königl. Hof- und Nationaltheater). Othello, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 4 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 4 m. — König Lear (Schlegel-Shakespeare-Gesellschaft), 3 m.

München (Königl. Residenztheater). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m.

Münster i. W. (Städtisches Lortzing-Theater, Dir. Georg Burg). Romeo und Julia, 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Grube a. G.) — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (Grube a. G.) Hamlet (Schlegel), 3 m. (1 m. P. Wieke a. G.)

Muskau (Gräfl. Kurtheater, Dir. Julius Ricklinger). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Nauheim (Großherzogl. Kurtheater, Dir. H. Steingötter). Was Ihr wollt, 2 m.

Neisse (Stadttheater, Dir. R. Goeschke). Hamlet, 1 m. — Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Neuenahr (Neues Kurtheater, Dir. Aug. Dörner). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (R. Kirch a. G.)

Neuhaldensleben und *Schönebeck* (Theater-Direktor J. Dunkel). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.

Neustrelitz (Großherzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. Rich. Balder). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. König Richard III., 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m. — Der Sturm, 1 m.

Offenburg (Stadttheater, Dir. A. Helm). Othello, 2 m.

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 6 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (von Holtei), 3 m.

Olmütz (Stadttheater, Dir. Leop. Schmidt). Othello, 1 m.

Oppeln (Stadttheater, Dir. Paul Gernsdorf). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Paderborn (Stadttheater, Dir. Geißel). Der Kaufmann von Venedig, 4 m. (1 m. in Landsberg.) — Romeo und Julia, 1 m.

Posen (Provinzialtheater, Dir. H. Gerlach). Romeo und Julia, 1 m.

Philadelphia (Deutsches Theater, Dir. Karl Saake). Othello, 3 m.

Pilsen (Deutsches Theater, Dir. Hans Kattow). Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. Rich. Franz). Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m.

Posen (Stadttheater, Dir. Gustav Thies). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Othello, 2 m.

Prag (Königl. Deutsches Landestheater und Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (1 m. E. Hartmann a. G.) — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Quedlinburg (Stadttheater, Dir. Gustav Wolf). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Ratibor (Stadttheater) und *Wernigerode* Kurtheater, Dir. A. Thiede). Was ihr wollt (Schlegel), 3 m. — Othello, 3 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Julius Laska). Viel Lärm um Nichts, 2 m. — König Richard III., 1 m. — Hamlet, 1 m.

Riga (Stadttheater, Dir. Leo Stein). König Richard II., 2 m. — König Heinrich IV., 1. T., 2 m. — König Heinrich IV., 2. T., 2 m. — König Heinrich V., 2 m. — König Heinrich VI.

! m. — König Heinrich VI., 2. T.,
- König Richard III., 2 m. (1 m.
ibe a. G.) — König Lear (Schlegel-
, 1 m. (M. Grube a. G.) — Romeo
ulia (Schlegel), 1 m.
i. M. (Stadttheater, Dir. Rudolf
er). König Richard III., 1 m.
er Widerspenstigen Zähmung
nann), 1 m.
adt (Fürstl. Theater, Dir. Wilh.
l). Der Kaufmann von Venedig,
(1 m. in Jena mit K. Weiser a.
· König Lear, 1 m. — Wie es
gefällt, 1 m.
cken (Thaliatheater, Dir. Alfred
·). Der Widerspenstigen Zäh-
(Deinhardstein), 2 m. — Othello
gel-Tieck), 2 m.
(Stadttheater, Dir. E. Vogel-
). Hamlet, 1 m.
m (Kurtheater, Dir. Juliette
). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
'aldeck a. G.)
r (Stadttheater, Dir. Franz Müller).
› und Julia, 1 m. — Ein Sommer-
traum, 1 m. — Der Kaufmann
enedig, 2 m. — Hamlet, 1 m.
n (Stadttheater, Dir. Franz Gott-
). Der Kaufmann von Venedig,
— Ein Wintermärchen (Dingel-
1 m. — Hamlet, 1 m. (Dir.
'. Bongardt.) König Richard III.
y), 3 m.
n (Stadttheater, Dir. Otto Veit).
'iderspenstigen Zähmung (Dein-
ein), 1 m.
usen (Stadttheater, Dir. Cornelia
ff). Romeo und Julia, 1 m. —
aufmann von Venedig, 1 m. —
ommernachtstraum, 2 m. — Der
spenstigen Zähmung, 1 m.
i. M. (Großherzogl. Hoftheater).
Heinrich IV., 1. T., 1 m. —
Caesar (Schlegel), 3 m. —
t, 1 m.
n (Stadttheater, Dir. E. O. Schmidt).
'iderspenstigen Zähmung, 1 m.
(Stadttheater, Dir. Conrad Seide-
. Romeo und Julia, 1 m.
Stadttheater, Dir. Arthur Illing).
t, 1 m. — Der Kaufmann von
ig (Schlegel), 2 m. — Othello
gel-Tieck), 1 m. — König Richard
)ingelstedt), 1 m.
(Bellevuetheater, Dir. Gustav
ch). Othello (Schlegel-Tieck),

?. (Stadttheater, Dir. Hans Egbert-
). Romeo und Julia (Schlegel),

Stralsund (Stadttheater, Dir. Ludwig Treutler). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m.
Straßburg i. E. (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Frau A. Sorma a. G.) — Was ihr wollt, 4 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Stuttgart (Königl Hof- und Wilhelma-Theater). Romeo und Julia (Oechelhäuser), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 4 m. — Macbeth (Vischer), 3 m.
Tangermünde und *Coswig* (Dir. S. Redlich). Othello, 2 m.
Teplitz (Stadttheater, Dir. Haller und Borchert). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 5 m. — Was Ihr wollt, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.
Thorn (Stadttheater, Dir. Karl Schröder). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Trier (Stadttheater, Dir. H. Tietjen). Romeo und Julia, 2 m.
Troppau (Stadttheater, Dir. Karl Heiter). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.
Tübingen (Stadttheater, Dir. Jul. Heydeker). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Ulm (Stadttheater, Dir. Ernst Immisch), Othello, 3 m.
Wernigerode (Stadttheater, Dir. A. Balthyni). Romeo und Julia, 1 m.
Wien (K. K. Hofburgtheater). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — Romeo und Julia, (Schlegel), 3 m. — König Lear, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. — Julius Caesar (Schlegel), 4 m.
Wien (Deutsches Volkstheater, Dir. Adolf Weisse). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — König Richard III., 2 m.
Wiener-Neustadt (Stadttheater, Dir. Heinrich Wiedemann). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung 1 m. (In Bernsdorf, Kaiser Franz Joseph-Theater.)
Wiesbaden (Königl. Schauspiele). Romeo und Julia (Schlegel), 5 m. — Othello (Schlegel-Tieck, Voß), 2 m.
Wilhelmshaven (Neues Stadttheater, Dir. F. A. Steingötter), Othello, 1 m.

Wismar (Stadttheater, Dir. Hans Polte). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Wolgast (Stadttheater, Dir. A. Albert). Othello, 1 m.
Würzburg (Stadttheater, Dir. O. Reimann). Hamlet, 1 m. — König Richard III., 1 m. (M. Bayerhammer a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Zittau (Stadttheater, Dir. Karl Grei[illegible]) Othello, 2 m. (1 m. in Bunzlau) Ein Sommernachtstraum (Schl[illegible] Tieck), 3 m.
Zürich (Stadttheater, Dir. Alfred Reu[illegible]) Der Kaufmann von Venedig, 5 [illegible] Romeo und Julia (Schlegel), 3 m.

Nach vorstehender Statistik sind somit von 188 Theater-Gesellschaften 28 Sh[illegible]speare'sche Werke in 1225 Aufführungen zur Darstellung gebracht, und zwar teilen sich diese wie folgt:

Othello	169	mal durch	87	Gesellscha[illegible]
Romeo und Julia	165	„ „	70	„
Was ihr wollt	133	„ „	26	„
Der Kaufmann von Venedig	127	„ „	55	„
Hamlet	101	„ „	49	„
Ein Wintermärchen	93	„ „	22	„
Ein Sommernachtstraum	91	„ „	32	„
Der Widerspenstigen Zähmung	85	„ „	44	„
König Richard III.	46	„ „	30	„
Viel Lärm um Nichts	38	„ „	12	„
Macbeth	31	„ „	9	„
König Lear	30	„ „	17	„
Julius Caesar	29	„ „	11	„
König Heinrich IV., 1. Teil	25	„ „	10	„
König Heinrich IV., 2. Teil	10	„ „	5	„
König Richard II.	9	„ „	3	„
Antonius und Cleopatra	7	„ „	1	„
Die Komödie der Irrungen	7	„ „	4	„
Coriolan	6	„ „	2	„
Die lustigen Weiber von Windsor	4	„ „	1	„
Der Sturm	4	„ „	3	„
Cymbelin	3	„ „	1	„
Maß für Maß	3	„ „	1	„
König Heinrich V.	2	„ „	1	„
König Heinrich VI., 1. Teil	2	„ „	1	„
König Heinrich VI., 2. Teil	2	„ „	1	„
Verlorene Liebesmüh	2	„ „	1	„
Wie es Euch gefällt	1	„ „	1	„

Außerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein's Bearbeitung als «Liebe kann alles» an einigen kleinen Bühnen zur Aufführ[illegible]

Leipzig. Armin Wechsung.

Zeitschriftenschau.

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Zu den Mysterienspielen.

Das Verhältnis der Mysterien zur mittelenglischen Lyrik ist bisher noch nicht hinreichend aufgeklärt worden. Nur auf die Beziehungen der «Marienklagen» zur Entwicklung des Dramas hat man wiederholt hingewiesen, und neuerdings hat George C. Taylor sie zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht (*Modern Philology* IV 605 ff.). Er gibt eine Aufzählung der in den Spielen enthaltenen Marienklagen (S. 612 f.) und knüpft daran eine Untersuchung über das Verhältnis der nicht dramatisierten zu den dramatisierten Klagen (S. 622 ff.). Ihr Resultat ist, daß nur in wenigen Fällen eine bestimmte lyrische «Klage» sich als Quelle für die Klageszene eines Dramas feststellen läßt. Die «Klagen» in den Spielen von York und Chester sind mit den Dramen, zu denen sie gehören, so verschmolzen, daß sich unmöglich sagen läßt, ob sie ursprünglich selbständige lyrische Dichtungen waren oder von einem der Dramatiker selbst verfaßt wurden, dem diese Themen aus der religiösen Dichtung seiner Zeit geläufig waren. In die Towneley-Spiele ist möglicherweise eine ursprünglich lyrische «Klage» aufgenommen worden; in den Hegge-Mysterien (Coventry) zeigt die «Klage», obwohl die Verschmelzung mit dem ganzen Drama noch fester ist als in anderen Dramen-Zyklen, den Einfluß einer bestimmten nicht-dramatischen Quelle, der Prosa-«Klage» in den «Meditationes» Bonaventuras, sei es nun, daß die englische «Medytacyoun of the Sorrowe etc.» (MS. Harl. 1701) oder eine andere Übersetzung oder das lateinische Original selbst die Quelle für den Dichter der Coventry-Spiele bildete. Das Digby-Spiel von Christi Grablegung zeigt noch mehr als die zyklischen Spiele den Einfluß mehrerer Lyrica. Der Ansicht, daß die Passionsspiele überhaupt aus den Marienklagen erwachsen seien, tritt Taylor am Schluß seines Aufsatzes entgegen.

Die Beziehungen der mittelenglischen Lyrik zum Corpus Christi-Spiel untersucht Taylor in einer anderen Abhandlung (*Modern Philology* V 1 ff.). Von nicht-dramatischen, lyrischen Typen kehrt in den Spielen am häufigsten das Gebet zu Gottvater, Christus und der Jungfrau Maria wieder. Tausende

finden sich in der geistlichen Poesie der Zeit, hunderte in den Mysterien. Ziemlich sicher ist, daß viele von den Dramatikern übernommen und den dramatischen Zwecken angepaßt wurden, wie z. B. das berühmte Gebet «Veni, creator, spiritus» im Chester-Spiel von der Aussendung des Heiligen Geistes verwendet ist. Von den Christus-Gebeten haben besonders zwei Typen besonderen Einfluß geübt: das Gebet des reuigen Sünders und die Aufzählung der Wunder Jesu als Grund zur Klage. In der Lyrik begegnen häufig Gebete, in denen ein alter Mann seine Bedürfnisse und Nöte aufzählt; die Gebete Noahs, Josephs und Simons sind in den Spielen von diesem Typus beeinflußt. Namentlich die humoristische Behandlung Josephs durch das ins Lächerliche spielende Motiv vom Verhältnis alter Männer und junger Frauen stammt aus der halbreligiösen Lyrik. Von den zahlreichen Weihnachtsliedern sind nur wenige Bruchstücke in den Spielen zu finden Unter den Stellen, die den Charakter des dramatischen Monologs haben, ist namentlich das «Vermächtnis Christi» («Lament of the Redeemer», «Christ's Charter», «Christ's Complaint») ein beliebtes Thema der Lyrik. So gut wie in den «Marienklagen» kann man in solchen Stellen den Ausgangspunkt der Passionsspiele erblicken. Auch einige Auferstehungslieder mögen ins Drama eingedrungen sein. Die mittelenglischen Lyriker werden nicht müde, den Wechsel des Lebens, die Vergänglichkeit und Wertlosigkeit der irdischen Dinge zu besingen. Auch hiervon ist einiges in das Corpus Christi-Spiel übergegangen, wenn auch das berühmte «Ubi sunt», die Frage nach dem Verbleib der Großen und Berühmten dieser Welt, erst später in Skeltons «Magnyfycence», in «The Disobedient Child» und in «Richard III.» (IV 4 91 ff.) auftaucht. Ferner weist Taylor auf den Einfluß der Totentanzdichtung sowie der homiletischen und satirischen Lyrik auf die Spiele vom Jüngsten Gericht hin. Ungefähr ein Viertel des ganzen Materials, das in den Spielen von York und Towneley überliefert wird, ist lyrischer Herkunft, und auch die Chester- und Coventry-Spiele sind stark von der mittelenglischen und zeitgenössischen religiösen Lyrik beeinflußt. In einem Appendix werden die wichtigsten Parallelstellen im Wortlaut nebeneinander abgedruckt.

Dem Einwand E. Sorgs gegenüber (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIII 292) hält W. van der Gaaf daran fest, daß das Heilige Grabmal in Patrington einst eine wichtige Rolle in den jährlichen Aufführungen des Oster-Mysteriums spielte. Er erwähnt unter andern Belegen für das Vorhandensein des Brauches den Fall, daß am Charfreitag ein Kruzifix in solchem Grabmal beigesetzt und dann heimlich entfernt wurde, sodaß, wenn am Sonntag Morgen die Marien zum Grabe kommen, sie dieses leer finden. Auch der Gebrauch von puppenartigen Figuren wird erwähnt, nicht dagegen die Verwendung von Kindern. van der Gaaf hat, seitdem er seine erste Mittteilung machte, noch drei ähnliche Grabmäler — in der Kathedrale von Lincoln, in Heckington (Lincolnshire) und in Northwold (Norfolk) — ausfindig gemacht. Dasjenige zu Patrington ist wahrscheinlich das älteste. Kleinere Grabmäler in Form überdachter Nischen ohne Figuren finden sich öfter (*Engl. Studien* XXXVII 461).

Zur Aussprache des Wortes «pageant» meint W. W. Skeat (*The Academy* 1843 vom 31. Aug. 1907), daß das *a* kurz auszusprechen sei, ähnlich dem *a*-Laut in dem Namen Paget, in magic, tragic und agitate.

Enterlude of Johan the Evangelist.

Einige Textverbesserungen zu dem kürzlich von der Malone Society herausgegebenen «Enterlude of Johan the Evangelist» bietet Henry Bradley in *The Mod. Lang. Review* II 350. Die Fehler der alten Druckvorlage beruhen offenbar auf mißverständlicher Lesung einer älteren Handschrift.

John Heywood.

In den *Englischen Studien* XXXVIII 234ff. veröffentlicht W. Bang unter dem Titel «Acta Anglo-Lovaniensia» einige testamentarische Urkunden, aus denen sich authentische Angaben über John Heywood und das Verwandschaftsverhältnis, in dem er zu Sir Thomas More einerseits, zu den beiden Rastells anderseits gestanden hat, gewinnen lassen. Einige Irrtümer der neueren und neuesten Literatur werden dadurch richtig gestellt. So war W. Rastell nicht, wie Brandl (Quellen des weltl. Dramas XLIX) meint der Schwiegersohn von Sir Thomas More, sondern er war der Sohn John Rastells, des Schwiegersohns von Sir John More und des Schwagers von Sir Thomas More. John Heywoods Frau Eliza Rastell war nicht, wie Chambers (Mediæval Stage II 444) will, die Enkelin, sondern die Tochter von John Rastell; und dessen Gemahlin war Sir Thomas Mores Schwester Elizabeth, nicht aber William Rastells Frau (DNB XV 224) usw. Eine Stelle in Nicol. Sanderus' «De Visibili Monarchia Ecclesiae» (Lovanii 1571), wo Heywood als noch lebend erwähnt wird, ergibt, daß das Jahr 1565, das seit Woods «Athenae Oxonienses» als sein Sterbejahr galt, als solches abgetan ist. Überdies wird in einer (handschriftlichen) «Geschichte der Gesellschaft Jesu zu Antwerpen» von E. P. Droeshout, S. J., John Heywood im Mai 1578 als achtzigjähriger und als Wohltäter der Gesellschaft Jesu genannt; er kann also schwerlich England aller Mittel entblößt verlassen haben.

Daß als Quelle für Heywoods «Play of the Weather» Lukians «Ikaro-Menippus» in Frage kommt, hatte vor Joseph Quincey Adams, Jr., (*Modern Language Notes* XXII 262) schon F. Holthausen (*Archiv f. n. Spr. u. Lit.* CXVI 103f.) betont (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIII 293).

«Ralph Roister Doister.»

Nach D. L. Maulsby (*Engl. Studien* XXXVIII 251ff.) hat man bisher auf die angeblichen Ähnlichkeiten zwischen dem «Miles Gloriosus» und «Ralph Roister Doister» zu viel Gewicht gelegt und darüber die zahlreichen Parallelen mit andern Stücken von Plautus und Terenz außer Acht gelassen. Ein Vergleich beider Stücke kommt zu dem Ergebnis, daß die Fabeln fast nichts miteinander gemein haben. Gewisse Parallelszenen sind allerdings da, Ähnlichkeiten zwischen Pyrgopolinices und Roister Doister, zwischen Merygreeke, Artotrogus und Palaestrio auch; aber im ganzen sind doch starke Modifikationen der Charaktere eingetreten. Die Prügelszenen sind ganz verschieden; die einzige Ähnlichkeit ist, daß in beiden ein Prahler seine verdiente Belohnung erhält (R. R. D. IV 8 — M. Gl. V). Es gibt Szenen, die der englischen Komödie viel näher stehen, z. B. «Rudens» III 5, «Eunuchus» IV 7; auch eine Szene in der «Lysistrata» des Aristophanes. Wirklich

schlagende Parallelen sind: R. R. D. IV 3, 14—23 und M. Gl. I 1, 1—8; R. R. D. I 2, 106—146 und M. Gl. I 1, 55—71; R. R. D. I 4, 63—82 und M. Gl. I 1, 13—31, 42—54. Der Begriff des Capitäns schließt bei allen plautinischen Stücken die Prahlerei ein, z. B. «Poenulus» II 1, «Epidicus» IV 2, «Bacchides» I 1. Eine Parallele zu Merygreeks Bemühungen, seinen Patron zur Annahme eines wichtigtuerischen Benehmens zu bewegen, findet sich in Terenz' «Phormio» I 4. Die Liste von Merygreeks Gönnern hat ihr Gegenstück in der «Asinaria» V 3. Suresbys Dankrede bei der Rückkehr von der Reise erinnert an «Trinummus» IV 1 usw. In seiner Technik, in der Charakteristik, dem Aufbau, dem Stil zeigt Udall viel Ähnlichkeit mit den lateinischen Stücken; trotzdem aber versteht er es, sein Werk zu einer englischen Komödie, zu einer Darstellung englischen Lebens und englischer Sitten zu machen.

Italien und England.

«Die Italiener in England während des 15. und 16. Jahrhunderts» behandelt ein Aufsatz von F. Nunziante (*Nuova Antologia* 831 vom 1. August 1906). Den größten Einfluß in England übten die Italiener von der Regierung Heinrichs VII. bis zu Elisabeths Tode aus. Schon früher aber, etwa unter der Regierung Heinrichs VI., hatten die Italiener angefangen, ihr Glück in England zu suchen. Am Anfang des 15. Jahrhunderts wurde es noch als ein von der Welt getrenntes Land betrachtet. Gian Battista Guarino spricht von den Studenten, die aus allen Ländern nach Italien kommen: es kommen sogar welche «ex Britannia ipsa, quae extra orbem terrarum posita est». Und Enea Silvio Piccolomini schreibt, man erzähle, daß die Menschen in England mit einem Schwanz zur Welt kämen. Die ersten Italiener, die dorthin kamen, waren Geistliche oder Kaufleute. Im 14. Jahrhundert gingen Franziskanermönche hinüber, die innerhalb 32 Jahren 49 Klöster gründeten. Unter der Regierung Philipps IV. kamen italienische Kaufleute aus Frankreich nach Flandern, Deutschland und England. Sie brachten den englischen Handel, namentlich das Wollgeschäft, bald ganz in italienische Hände und hatten in Geldangelegenheiten vor Gericht ihre eigenen Richter; in Kriminalsachen waren die Geschworenen zur Hälfte italienisch, zur Hälfte englisch. Andererseits bildeten die englischen Studenten an der Universität Bologna eine «nazione Anglica», und Vicenza und Vercelli hatten englische Rektoren. Diese Studenten erzählten später von ihrem Aufenthalt in der Fremde und bereiteten den nach England kommenden Italienern eine gute Aufnahme. Nach dem Konstanzer Konzil begleitete Poggio Bracciolini den Bischof Heinrich Beaufort von Winchester nach England, doch wurden die Versprechungen, die man ihm gemacht hatte, nicht gehalten. Einen Höhepunkt des Italienertums in England bedeutet die Zeit der Regentschaft des Herzogs von Gloucester. Sein Hof war voll Italiener; Tito Livio da Forti war sein Dichter und Redner, Antonio Beccaria da Verona sein Sekretär. Er ließ italienische Werke übersetzen (Lydgates Boccaccio-Übersetzung) und bemühte sich, Italiener nach England kommen zu lassen. Er gründet eine öffentliche Bibliothek und steht im *Briefwechsel* mit Leonardo, Bruno, Aretino und Decembrio. Dieser widmet

ihm seine Werke, nennt ihn «literatissimus» und vergleicht ihn mit Caesar Octavius. Enea Silvio Piccolomini nennt ihn «clarissimus» und «doctissimus», «qui poetas mirifice colit et oratores magnopere veneratur.» Mit dem Tode des Herzogs (1447) endigt die erste Epoche des Humanismus in England.

Abgesehen von den Kaufleuten waren die Italiener, die nach England kamen, meist Geistliche, Mönche, Diplomaten, Steuereinnehmer; gewöhnlich waren sie gebildet und gelehrt. Aus der großen Zahl von Namen, die Nunziante erwähnt, seien hier nur wenige erwähnt. Enea Silvio Piccolomini, der mit dem Cardinal di Santa Croce nach Frankreich gekommen war, um den Frieden zwischen England und Frankreich zu vermitteln, besuchte auch Schottland und England und gab feine Schilderungen der Größe, des Klimas und des Lebens in England und Schottland. In Worcester waren nach einander 5 Italiener Bischöfe, darunter Giovanni Gigli, der zur Hochzeit Heinrichs VII. mit Elisabeth von York ein lateinisches Epithalamium dichtete. Über die Verse des Sekretärs von Heinrich VII., Pietro Carmeliano da Brescia, machte sich Erasmus lustig. In dem «Leben der Hl. Maria von Ägypten» stimmte er ein Loblied auf Richard III. an, den er in einem Gedicht über die Geburt des Prinzen Arthur als blutdürstiges Tier schildert. L'Ammonio, ein Freund Colets und Erasmus, klagte über die Barbarei der ungastlichen Briten. Polidoro Vergilio, der als Untereinnehmer in England lebte und sehr gut bei Heinrich VII. angeschrieben war, verfaßte eine Schrift «De inventoribus rerum», die 110 Auflagen erlebte und ins Englische übersetzt wurde. Auf Befehl Heinrichs VII. schrieb er eine Geschichte Englands, worin er einen gewissen kritischen Geist bei der Quellenuntersuchung zeigte. Unter Heinrich VIII. wurde er aus politischen Gründen in den Tower geworfen, aus dem er 1516 befreit nach Italien zurückkehrte. Seit Heinrich VIII. hören die italienischen Geistlichen auf, so zahlreich nach England zu gehen.

Mit der Thronbesteigung Heinrichs VIII. ging England von dem feudalen Zeitalter zu der Epoche der Zentralisation über. Der Kult der klassischen Antike stellt sich ein. Daher die Vorliebe des Königs für italienische Juristen, die von seinen Ministern Wolsey und Thomas Cromwell geteilt wurde. Beide beherrschen die Theorien des Machiavell und wenden sie an. Castiglione kam nach England, um den Hosenbandorden für seinen Herrn, den Herzog Guidobaldo von Urbino, zu holen. Cornellio Vitelli war Professor in Oxford, Caio Aubennus las in London öffentlich über Terenz, Giovanni Antonio Ferrice widmete der Königin Elisabeth ein Gedicht. Mit einem Hinweis auf italienische Diplomaten und Redner in England schließt die Aufzählung.

Ein Denkmal der literarischen Beziehungen zwischen England und Italien ist der Druck von acht italienischen Werken durch den Londoner Buchdrucker John Wolfe während der Jahre 1584—1588. Es handelt sich um fünf Werke von Machiavelli (I Discorsi, Il Prencipe, Libro dell' Arte della Guerra, Historie, Lasino doro) und um drei von Pietro Aretino (La prima, et la seconda Parte de Ragionamenti, Quattro Comedie; La terza, et Ultima Parte de Ragionamenti). Von den fünf Machiavell-Ausgaben hatte schon Bongi (*Archivio Storico Italiano*, ser. 5, vol. XIX, 1897; vgl. *Mod. Lang.*

Notes XXI, November) vermutet, daß einige von ihnen aus England stammen. Bestätigt fand A. Gerber (*Mod. Lang. Notes* XXII 2ff., 129ff., 201ff.) diese Vermutung durch Angaben in Ames' und Herberts Typographical Antiquities und in Arbers Transcript of the Register of the Company of Stationers. Dort fand er auch, daß derselbe John Wolfe eine italienische Ausgabe der drei Bücher Aretinos veranstaltet hatte. Nähere Angaben über die Verlagstätigkeit John Wolfes, dessen italienischer Mitarbeiter wahrscheinlich Petruccio Ubaldino war, ergänzen diese Mitteilungen Gerbers.

Den Einfluß des italienischen Dramas auf das englische skizziert ein Essai von J. W. Cunliffe (*Mod. Philology* IV 597ff). Am Beginne der Geschichte der Tragödie stehen bei beiden Völkern in gleicher Weise das gelehrte Drama in lateinischer und das volkstümliche Drama in der Landessprache. Aber erst mit einer späteren Entwicklung des italienischen Dramas kamen die Engländer in Berührung. Noch von Trissinos «Sofonisba» (1515), mit welcher der Blankvers sich die Bühne eroberte, und von Giambattista Giraldo Cinthios Dramen ist, entgegen J. A. Kleins und Richard Garnetts Vermutungen, ein direkter Einfluß nicht zu konstatieren. Greenes «Scottish History of James IV.» und Whetstones «Promos and Cassandra» berühren sich mit Cinthio nur, weil sie dieselben Quellen wie der italienische Dichter benutzen. Einen indirekten Einfluß übte er aber durch seinen Nachfolger Lodovico Dolce. Dieser bearbeitete Euripides «Phoenissae» unter dem Titel «Giocasta», die von Gascoigne und Kinwelmersh ins Englische übersetzt und 1566 in Gray's Inn aufgeführt wurde. «Gismond of Salerne», (Inner Temple 1567/68) entlehnt Züge aus Dolces «Didone» (vgl. *Publications of the Mod. Lang. Assoc.* XXI 435ff., Shakespeare-Jahrbuch XLIII 294). Italienischer Herkunft sind die pantomimischen Zwischenspiele (dumb shows) in englischen Tragödien (siehe weiter unten).

Die italienische Komödie wurde den Engländern durch reisende italienische Schauspieler bekannt und zwar in ihren beiden Formen, der commedia del arte und der commedia erudita. Stephen Gosson beklagt sich über die schmutzigen Komödien, die, aus dem Italienischen übersetzt, die Londoner Szene beschmutzten. Wenn er später einen Fortschritt, der in der neueren italienischen Sittenkomödie gemacht sei, anerkennen konnte, so war das hauptsächlich das Verdienst Ariosts, dessen «Suppositi» auch wieder durch Gascoigne vermittelt wurden.

Wenn man die volkstümlichen Tragödien der Engländer und ihre Komödien ansieht, die zum Teil volkstümlicher Art sind («Gammer Gurton's Needle»), zum Teil sich auf klassische Modelle stützen («Ralph Roister Doister»), so erkennt man, was ihnen Anfangs fehlte und was sie durch den fremden Einfluß erhielten: die englische Tragödie dankt der italienischen ihre Zurückhaltung und Würde, die Komödie ihre anmutige und sprühende Satire zeitgenössischen Lebens.

In seinen Studien über «Italian Prototypes of the Masque and Dumb Show» lehnt derselbe Verfasser (*Publications of the Mod. Lang. Assoc. of America* XXII 140ff.) Brotaneks Ansicht ab, das Wort «Masque» stamme aus dem Französischen. Er bringt es vielmehr mit einer germanischen Wurzel zusammen, die «Netz» bedeutet (altengl. max, me. maske). Doch *mögen neben* den altenglischen auch französische und italienische Einflüsse

an der Bildung des Wortes mitgewirkt haben. Vorstufen des Wortes scheinen «maskeler» und «maskelyn» als Name für die Aufführung, «maskyr» als solcher für die Verkleidung gewesen zu sein. Das Wesen der Maske im Gegensatz zu dem schon früher in England üblichen «disguises» erblickt Cunliffe in der Hineinziehung bestimmter Zuschauer in die Tänze und Reden der Maskenspieler; diese waren verkleidete, von Fackelträgern begleitete Höflinge. Daß diese Art der Aufführung in Halls Chronik mit Recht eine italienische Mode genannt wird, weist Cunliffe an italienischen Parallelen, die vielfach Farcen genannt werden, nach. Auch der Brauch, in das reguläre Drama am Ende der Akte Gesänge und Tänze einzuschieben, stammt aus Italien. Diese Einschiebsel erweiterten sich dort bald zu ausgearbeiteten «Intermedien», gewöhnlich mythologischen Inhalts, die vielfach die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Stück ablenkten. Sogar in die Tragödie drangen die Intermedien ein. Die Engländer, die diese Zwischenspiele auch in ihr Drama einführten und sie auf die Tragödie beschränkten, gingen insofern über die Italiener hinaus, als sie ihre Dumb Shows in organische Verbindung mit dem Inhalt des Stücks brachten.

Eine Anspielung auf den Namen Guarini, den Dichter des «Pastor Fido» findet H. C. Hart (*Notes and Queries* 10 S. VI 221 f.) in Thomas Lodges «Fig for Momus». Eine der in diesem Werke enthaltenen Eklogen ist ein Zwiegespräch zwischen dem Dichter Golde und einem Schäfer Wagrin. Golde ist ein Anagramm für den Namen Lodge. Ein in demselben Gedicht begegnender Name Donroy deutet auf den Dichter Matthew Roydon. Nun vermutet Hart, daß der Name Wagrin nichts andres sei als ein Anagramm für Gwarin (= Guarini). Unter dem von Wagrin erwähnten Charles the Kind wäre vielleicht Herzog Carlo Emanuele von Savoyen zu verstehen, dem Guarini sein berühmtes Schäferspiel widmete.

Über den Einfluß der italienischen Renaissance auf Robert Greene siehe unter «Robert Greene».

Richard Edwards.

Eine Stelle in Edwards «Damon und Pythias» (1564; Dodsley, Old Plays, ed. 1825, I 232—233), in der Fleay eine Anspielung auf einen Streit zwischen Edwards und Ulpian Fulwel, dem Verfasser von «Like will to Like», erblickt, ist nach W. Y. Durand (*Modern Language Notes* XXII 237 f.) lediglich als eine Lokalanspielung aufzufassen. Sie bezieht sich auf die Auswüchse der Mode, im besonderen den «Hosenteufel», gegen welche damals gerade auch die Universitätsbehörden strenge Maßregeln ergriffen hatten. Allen Universitätsangehörigen wurde befohlen, «that they should not weare any cut hosen, or hosen lined with any other stuff to make them swell or puff out. Then also that they have but one lining, and that lining close to the legge, and that they put not more cloth in one paire of hose than a yard and an half at most etc.» (Wood, History and Antiquities of Oxford, ed. Gutsch, II 153). In der betreffenden Szene des Stückes zwischen Grim, dem Kohlenträger, und den beiden Pagen Jack und Will wird offenbar auf diese Verfügung angespielt, und jeder Zuschauer mußte die Anspielung verstehen.

George Peele.

F. Holthausen (*Arch. f. n. Spr. u. Lit.* CXIX 177) bemerkt, daß Peeles Märchenkomödie «The Old Wive's Tale» (gedr. 1595) eine Fassung der Erzählung vom dankbaren Toten bietet (cf. *Archiv* LXXXI 141 ff.) und daß sie schlagend mit der mittelenglischen Romanze «Sir Amadas» übereinstimmt.

Robert Greene.

In Robert Greenes Natur stehen die gegensätzlichsten Elemente infolge eines seinem Wesen zu Grunde liegenden Puritanismus sich unvermischt gegenüber. Die Frage, wie ein solcher Charakter sich zu jener Reihe geistiger Bewegungen, die wir zusammenfassend die Renaissance nennen, verhält, was er aus diesem Reichtum sich auswählen, was daraus gestalten und wie er durch die Renaissance im allgemeinen beeinflußt sein wird, untersucht eine Abhandlung von S. L. Wolff (*Englische Studien* XXXVII 321 ff.). Wir müssen bei Greene unterscheiden zwischen seinen dichterischen und seinen, an Zahl reicheren, nicht-dichterischen Werken. Außer seinen Novellen und novellenartigen Dramen schrieb er satirische, reformatorische, moralische und sonstige Flugschriften. In diesen und in dem äußeren Gerüst oder Rahmenwerk seiner Erzählungen, den rein intellektuellen und moralisierenden Teilen, in seinen Vorreden, Widmungen usw. finden wir eine Menge Material verwendet, das er der Renaissance entnahm. Aber nur zum kleinen Teil erwarb er es, um es zu besitzen. Das meiste braucht er nur zum rednerischen Schmuck, zur Erläuterung, um sich mit seinen italienischen Kenntnissen zu brüsten, um der Mode zu folgen. Dieser Art sind seine Anspielungen auf die italienische Literatur (besonders auf Ariost, Castiglione, Machiavell), seine Zitate oder was Zitate sein sollen, seine Anspielungen auf italienische Geschichte. Städte, Moden, Laster, seine Verwendung italienischer Sprichwörter und Phrasen, seine wissenschaftlichen oder pseudowissenschaftlichen Diskussionen, z. B. über Astrologie, Magie, Daemonologie, sein Spiel mit antiker Versifikation und dergleichen mehr. In seinen Ideen über Gesellschaft, Politik, Erziehung, Literatur und Leben hat sich Greene manche Anschauungen der italienischen Renaissance wirklich zu eigen gemacht, ohne sie aber eigentlich künstlerisch verwertet zu haben. Für seine Dichtung entnahm er ihr im wesentlichen nur, was seinem Talent für die Erzählung zu Gute kam. Drama und Lyrik sind unbeeinflußt geblieben. Auch hier ist wieder die doppelte Art der Aneignung zu unterscheiden: Greene empfängt durch die Renaissance eine Reihe von neuen Namen, Tatsachen, Anspielungen und Bildern, von denen er einen rein äußerlichen Gebrauch macht. Aber in einigen Beziehungen zeigt er sich auch tiefer beeinflußt. Er entnimmt nicht nur Fabeln und Motive direkt den italienischen Schriftstellern, sondern er erfindet auch selbst über die italienischen Themen Fabeln voll italienischer Anmut, wobei es bisweilen dazu kommt, daß er seine erbauliche Tendenz und seinen Euphuismus über Bord wirft, Namen und Anspielungen fallen läßt und sich mit der ganzen Freiheit italienischer Kunst zur reinen und klaren Darstellung *erhebt. Das ist* der Gewinn, den er sich in seinen Dichtungen aus der Re-

naissance erwarb, und unter ihrem Einfluß treten auch Greenes wirklich englische Züge klar hervor: seine Vorliebe für Szenen des einheimischen Volks- und Landlebens, sein Haß gegen Unechtheit, Betrügerei und Büberei.

Eine kurze Geschichte von Robert Greenes Gedicht «What Thing is Loue?» gibt Joseph Quincy Adams Jr. (*Modern Language Notes* XXXII 225). Es erschien zuerst in Greenes «Menaphon» (1589). Ohne die erste Stanze, mit zwei neuen Endzeilen und einigen leichten Abänderungen wurde es dann in «Englands Parnassus, or The Choycest Flowers of our Moderne Poets» (1600) abgedruckt. Bemerkenswert ist aber, daß das Gedicht hier dem Earl of Oxford zugeschrieben wird und seitdem überhaupt für ein Produkt desselben gilt. In noch wieder verkürzter Form erscheint das Gedicht schließlich in «The Thracian Wonder»; der Verfasser entlehnte es von Greene, dessen «Menaphon» er in dem Stücke dramatisierte.

Wie unbedenklich Greene in seinem «Pandosto» bei Lyly Anleihungen machte, beweisen zwei Parallelen, die G. C. Moore Smith (*Notes and Queries*, 10th S. VIII 461) mitteilt. Die erste lehnt sich an eine Stelle in Lylys «Campaspe», die zweite an eine im «Euphues». Obwohl Shakespeare in seinem «Wintermärchen» Greene folgte, nähert er sich doch bei der Nachbildung der letzten Stelle Lyly mehr als Greene (vgl. «Wintermärchen» IV 4, 7; Greene, «Pandosto», Shakespeares Library IV 62; Lyly, «Euphues», ed Bond. I 236).

Thomas Lodge.

Lodges Abhängigkeit von italienischen Vorbildern weist L. E. Kastner in *The Modern Language Review* II 155 an dem Sonettenzyklus «Phillis» nach. Sonett 17 ist eine Nachahmung von Sannazaros «Ahi letizia fugace», Sonett 26 von Bembos berühmtem «Capitolo»: «Amor e Donne care un vano e fello», während 25 offenbar durch Petrarchs «Due gran nemiche in sieme erano aggiunte» und einige andere durch die «Rime volgari» von Lodovico Paschale angeregt sind. Nicht weniger als fünf Sonette sind solchen von Ariost nachgebildet. Wenn man in Betracht zieht, wie viel Lodge noch den französischen Dichtern Ronsard und Desportes entlehnt hat, so stellt sich heraus, daß «Phillis» wenig mehr als eine Übersetzungsübung aus dem Französischen und Italienischen ist.

Christopher Marlowe.

Als früheste Erwähnung Fausts in England ist bisher der Eintrag in The Stationers' Register unter dem 30. Februar 1589, betreffend «A ballad of the life and death of Doctor FFaustus, the great Cunngere» angesehen worden. Doch findet sich der Name schon in der englischen Übersetzung von Ludwig Lavaters Buch «Von Gespansten usw.», welche 1572 erschien. Auf Seite 170 des zweiten Teils heißt es dort: «What strange things are reported of one Faustus, a German, which he did in these, our days, by inchauntments?» (Alfred E. Richards in *Mod. Lang. Notes* XXII 40).

Die im Shakespeare-Jahrbuch XLIII 296 erwähnte Baker'sche Interpretation der Szene 14 von Marlowes Faust wird von Alfred E. Richards (*Mod. Lang. Notes* XXII 126ff.) unter Hinweis auf Marlowes Quelle, das

Englische Faustbuch, bestritten. Dort ist die ganze Rede dem «Alten Manne» in den Mund gelegt.

In *The Mod. Lang. Review* I 54 hatte G. C. Moore Smith die letzte Zeile von Marlowes «Dido»

Now, sweet Jarbas stay! I come to thee *(Kills herself).*

als mögliche Quelle von Julias Worten IV3, 57—8:

stay, Tybalt stay;
Romeo, I come! this do I drink to thee.

angesehen. James D. Bruner («The Subsequent Union of Dying Dramatic Lovers» in *Mod. Lang. Notes* XXII 11f.) erkennt die Ähnlichkeit der Worte, nicht aber der Motive an. Julia hofft doch noch, im Leben mit dem Geliebten verbunden zu werden. Eine engere Parallele zu Marlowe findet er im letzten Akt von Schillers «Kabale und Liebe» in Ferdinands Worten:

Luise! — Luise! — Ich komme —

und in der letzten Szene von Viktor Hugos «Hernani»:

Vers des clartés nouvelles
Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
Partons d'un vol égal vers une monde meilleur.

Und bei Shakespeare an zwei Stellen in «Antonius und Kleopatra»: IV 14, 50ff.:

I come, my queen . . . Stay for me:
Where souls do couch on flowers, we'll hand in hand,
And with our sprightly port make the ghosts gaze:
Dido and her Æneas shall want troops,
And all the haunt be ours.

und V2, 283—87:

Methinks I hear
Antony call . . . Husband, I come.

Allen diesen Parallelen liegt die im romantischen Drama häufig begegnende altchristliche Idee zu Grunde, daß Liebenden, denen während ihres Lebens eine Vereinigung nicht gegönnt ist, einst in der zukünftigen Welt verbunden werden. Wir dürfen daher in diese Stellen nicht gegenseitige Entlehnungen der großen Dramatiker, sondern eher ein gemeinsames Zurückgehen auf jene mittelalterliche, christliche und romantische Idee von der Vereinigung heroisch Liebender im Jenseits erblicken.

Robert Petsch *(Engl. Studien* XXXVIII 133ff.) erklärt die christlich-dogmatische Formulierung nur für temporär. Der eigentliche ethische Kern des Ganzen ist das Gefühl unlösbarer Zusammengehörigkeit, und damit tritt das Motiv auch in den von Bruner vermißten literaturgeschichtlichen Zusammenhang und in Beziehung zu Sagenkreisen, die mit den Namen Orpheus, Alkestis, Braut von Korinth angedeutet sind. Tragisch ist die Idee im Sinne des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Tragödie eine erhebende und *eine rührende* Form des freiwilligen Todes, Martyriums usw. kennt.

II. Nichtdramatische Literatur kurz vor Shakespeare.

Sir Philip Sidney.

Über anscheinend wichtige Funde, nämlich über das Auftauchen zweier Handschriften von Sidneys «Arcadia», berichtet Bertram Dobell (*Athenæum* 4142 vom 16. März, 4167 vom 7. Sept., 4169 vom 21. Sept. 1907). Die eine ist ein Folioband von 452 Seiten und enthält außer der «Arcadia» (in fünf «Bookes or Actes») noch «Dyvers and Sondry Sonetts». Diese Fassung der «Arcadia» weicht bedeutend von dem gedruckten Text ab. Sie enthält vieles, was in diesem nicht enthalten ist, läßt dafür anderes fort. Die eingestreuten Gedichte sind um fünf vermehrt; zu den bekannten finden wir viele neue Lesarten. Auch unter den «Dyvers and Sondry Sonetts» ist ein noch unbekanntes Gedicht. Die andere Handschrift gehörte früher zur Ashburnham-Sammlung und wurde kürzlich von Dobell bei Sotheby für £70 gekauft. Sie ist nicht so wertvoll wie die erste, denn es fehlen einige Blätter und auch die «Verschiedenen Sonette» sind nicht vorhanden. Trotz vieler Textverschiedenheiten stimmt diese Fassung im wesentlichen mit der ersten überein, abgesehen von der Fortlassung einiger Stellen. Dobell ist der Meinung, daß wir in beiden Handschriften das ursprüngliche Werk Sidneys gefunden haben Es ist einfacher und klarer als die gedruckte Version. Wir haben darin nur die Erzählung, deren Hauptcharaktere Pyrocles, Musidorus, Pamela, Philocles, Gynecia und Basilius sind. Die anderen Erzählungen, die die Hauptfabel in der gedruckten Fassung erweitern und verwirren, fehlen mit Ausnahme der Geschichte von «Cupid's Revenge». Die Folge ist, daß die Erzählung an Interesse und Einheitlichkeit der Wirkung viel gewinnt. Die Frage, wie weit die Zusätze der Druckausgabe vom Verfasser herstammen, ist schwer zu beantworten. Nach W. W. Gregs Ansicht (*Athenæum* 4168 vom 14. Sept., 4170 vom 28. Sept. 1907) stellen die beiden Handschriften einen Text dar, den Sidney selbst absichtlich zu Gunsten einer erweiterten Form verleugnete, vor deren Vollendung er jedoch starb. Das Bruchstück der Bearbeitung ließ er in den Händen seines Freundes Fulke Greville, der es in einem Briefe an Walsingham (aus dem Todesjahr Sidneys, 1586) als «fitter to be reprinted then the first, which is so common» bezeichnete. Daß der letzte Teil der gedruckten Romanze und der Handschriften gleichlautend ist, hält Greg für einen Beweis, daß die Umarbeitung das alleinige Werk Sidneys ist und daß seine Schwester, Lady Pembroke, nur wenig oder garnicht an der Herstellung des Textes beteiligt war.

Für die Lebensgeschichte Sidneys bieten die Handschriften insofern Interesse, als in einem Abschnitt, der in der gedruckten Version fehlt, der Dichter eine kurze Autobiographie und einen Bericht über seine Liebesenttäuschungen gibt. Wir erfahren daraus nicht gerade Neues, doch ist es nicht unwichtig zu erfahren, in welchem Lichte er sich selber sah. Er beschreibt sich als einen etwas melancholischen, enttäuschten oder doch desillusionierten Menschen, der wie alle poetischen Naturen sich in einem gewissen Gegensatz zur wirklichen Welt findet.

Edmund Spenser.

Der «November» in Spensers «Schäferkalender» enthält nach **Herfords** Meinung eine Totenklage um ein weibliches Mitglied der Familie Leicester, das wahrscheinlich den Tod im Wasser fand (Vers 37: For deade is Dido, dead, alas! and drent). G. C. **Moore Smith** (*Modern Language Review* II 346 f.) glaubt, daß es sich um Ambrosia Sidney, die Schwester Sir Philips und die Nichte Leicesters gehandelt habe. Sie starb am 22. Februar 1574/5, fast zwanzig Jahre alt. Über die Art ihres Todes ist allerdings nichts festgestellt. Doch wäre es an sich nicht unmöglich, daß Spenser in dem Schäferkalender auf den Tod der Schwester Philip Sidneys anspielt, da doch das ganze Werk diesem gewidmet ist.

Mitteilungen über eine in den Add. Ms. 34064 erhaltene handschriftliche Version von Spensers «Ruines of Time» und «Mother Hubberd's Tale», die in vielen Einzelheiten von der gedruckten Überlieferung abweicht, macht P. M. **Buck** Jr. (*Modern Language Notes* XXII 41 ff.). Es handelt sich dabei nicht um die Kopie eines gedruckten Textes, sondern eher um eine der Handschriften, die dem Verleger und Drucker als Vorlage dienten.

Auf einige mythologische Irrtümer Spensers in seiner «Faërie Queene» macht E. **Yardley** in *Notes and Queries* 10. S. VIII 105 aufmerksam, wobei er auch des Dichters Einfluß auf **Dryden** und **Pope** erwähnt.

Die **Geschichte der Spenserstanze** behandelt ein Aufsatz von Edward **Payson Morton** in *Modern Philology* IV 639 ff. Früher hatte man auf Surrey (W. W. **Skeat** im *Athenæum* vom 6. Mai 1893) und auf Sir Thomas More als auf Quellen des für Spensers Strophe so charakteristischen Alexandriners hingewiesen. Morton macht darauf aufmerksam, daß auch in dem «Mirrour for Magistrates» (1559) sich Ansätze dazu finden, besonders in den Beiträgen von John **Higgins** zur dritten Ausgabe dieses Werkes (1574). Higgins war offenbar ein Experimentator auf metrischem Gebiet. Er fügte zu einer populären Stanze eine neue und zwar längere Zeile hinzu. Daß Spenser ihn nachahmte, ist damit nicht behauptet. Spensers Stanze wurde nicht viel von seinen Zeitgenossen benutzt. Jonson gefiel sie nicht (Unterhaltungen mit Drummond), während Gabriel Harvey sie in einer handschriftlich erhaltenen Notiz in seinem Exemplar von Gascoignes «Certain Notes of Instruction» (Bodleiana) rühmt. Richard Barnefield («Cynthia», Jan. 1595) und John Davies of Hereford (zwischen 1602 und 1607) verwerteten die Strophenform in ihren Dichtungen. Morton gibt eine Übersicht über ihre weitere Verwendung bis zum Jahre 1700 und hebt besonders des Platonikers Dr. Henry More «Song of the Soul» (1642) hervor.

III. Einzelne Dramen Shakespeares.

Richard III.

Richard's III Antwort auf die Frage der Herzogin, welche frohe Stunde er ihr je bereitet habe:

> Faith, none, but Humphrey Hour, that called your grace
> To breakfast once forth of my company — (IV 4, 176)

soll, nach *Notes and Queries* 10. S. VII 143 f., gelesen werden:

> Faith, none but, humph, the hour, &c.

Der König will, unter Anspielung auf Ev. Joh. XVI 21 sagen: «No hour of comfort, I grant you, ever came to you from me, except, humph, the hour in which you were joyfully delivered of the burden of your womb at my birth.» Die so häufige Schreibung «ye» für «the» würde das Mißverständnis erklärlich machen.

Über die Geister in «Richard III.» vgl. unter «Macbeth».

«Ende gut, alles gut.»

«Heere is a purre of Fortunes sir, or of Fortunes Cat» etc. (V 2, 20). Über das Wort «purre» bringen *Notes and Queries* eine Kontroverse. C. B. Mount (*N. and Q.* 10. S. VI 323) gibt ihm die Bedeutung «pig» und führt dafür Belege aus andern Schriftstellern des 16. Jahrhunderts an. Nach N. W. Hills Vermutung (*ib.* 505) wird es anstatt «perfume» gebraucht, dessen erste Silbe es ist. Dieser Auslegung, die Hill (*ib.* VII 484) verteidigt, widerspricht Mount, unter anderen auch aus phonetischen Gründen (*ib.* 505).

«Die lustigen Weiber von Windsor.»

Für die von Falstaff ausgestandenen Qualen bringen die italienischen Quellen, die man bisher herangezogen hat, nur ein Vorbild, nämlich die Verbergung des Versuchers unter Haufen schmutziger Wäsche. William Vollhardt («Ein italienischer Falstaff», *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* VII 110 ff.) macht auf ein italienisches Lustspiel aufmerksam, in dem die Schmückung eines aufdringlichen Bewerbers um Frauengunst mit Hörnern und seine Verspottung wegen dieser komischen Verzierung eine Hauptrolle spielt. Auch die unbegründete Eifersucht des Gatten der verfolgten Frau ist ein darin auftauchendes Motiv. Das Stück ist die «Atalanta», die im Jahre 1610 in Udine erschienen und von einem ungenannten Mitglied der Sventati verfaßt ist. Ein Zurückgehen beider Stücke auf eine Quelle wäre nicht undenkbar, da die Übereinstimmungen nach Vollhardts Ansicht so schlagend sind, daß man leicht auf den Gedanken kommen kann, Shakespeare habe diesen Stoff in einer früheren Bearbeitung gekannt. — Die in Betracht kommenden Szenen sind ausführlich in deutscher Übersetzung wiedergegeben.

«Wie es euch gefällt.»

IV 3, 102: Chewing the food of sweet and bitter Fancy.

Chas. A. Herpich verweist auf Lyly's Gallathea III 1: «Wat have we here, all in love? No other food then Fancie, no, no, shee shall not have the faire boy.» (*Notes and Queries* 10. S. VIII 163.)

«Hamlet.»

Daß der Name Hamlet als Vorname vor und zu Shakespeares Zeit nicht vereinzelt war, ergeben einige Mitteilungen in *Notes and Queries* (10. S. VIII 4, 155, 237, 329).

Um den Vorgang des Rappierwechsels im «Hamlet» aufzuklären, zieht A. Döring (*Vossische Zeitung* 177 vom 17. April 1907) den «Bestraften

Brudermord» herbei. Dort findet sich (Creizenach S. 184) folgende Bühnenanweisung: «Dieser (Leonhardus-Laertes) läßt (nach dem ersten Gange) das Rappier fallen und ergreift den vergifteten Degen, welcher parat lieget, und stößt dem Prinzen die Quarte in den Arm. Hamlet pariret auf Leonhardo, daß sie beyde die Gewehre fallen lassen. Sie laufen ein jeder nach dem Rappier. Hamlet bekommt den vergifteten Degen und sticht Leonhardus todt.» Die genaue Angabe der Verwundung («in den Arm») ist nach Dörings Meinung ein Beweis für das Vorhandensein einer Bühnenüberlieferung, die hier, allerdings in plumper Vergröberung, aufgezeichnet sei. Der Ausdruck «pariret auf» habe wohl eine andere Bedeutung als unser «parieren» mit dem Akkusativ. Es bezeichne offenbar den Stoß selbst in dem nächstfolgenden Gange. Infolge dieses Stoßes Hamlets fallen dann beide Rappiere zu Boden. Es handelt sich um das sogenannte Desarmieren. Es besteht in einer kraftvollen, schraubenartigen Drehung des Arms mit gleichzeitiger Umfassung der gegnerischen Klinge ihrer ganzen Länge nach mit der eigenen, durch die eben das Ausderhandwinden bewirkt wird. Dies wird hier von beiden Gegnern zugleich ausgeführt. Durch die gegenseitige Desarmierung werden beide Klingen nach der Seite des Gegners geschnellt. Indem jeder das ihm zunächst liegende Rappier aufhebt, wird die Vertauschung zwanglos herbeigeführt.

Zur späteren Textgeschichte des «Hamlet» hat Aura Miller zwei Beiträge geliefert. Die sechste Quarto ist nicht wie die zweite, dritte, vierte und fünfte ein bloßer Abdruck der unmittelbar vorhergehenden Quarto, also der fünften, sondern der Herausgeber hat seinem Text viele Lesarten aus den Folio-Ausgaben einverleibt (*Modern Philology* IV 501 f.). Eine Untersuchung der Hamletausgaben von Rowe, Pope und Theobald führt zu folgenden Ergebnissen (*Modern Language Notes* XXII, Juni): Rowe (1709) folgt der vierten Folio (1685), doch nicht buchstäblich. Im «Hamlet» führt er 120 Lesarten der Quartos ein und wenigstens neun Stellen, die sich nur in den Quartos, nicht in den Folios finden. Alle stehen in den «Players' Quartos» von 1676 und 1703, manche davon zum ersten Mal. Wahrscheinlich hat sich Rowe besonders der Quarto von 1676 bedient. Popes Ausgabe stützt sich, nach der Interpunktion zu urteilen, vermutlich auf Rowes zweite (1714). In der Wahl der Stücke folgte er der ersten und zweiten Folio und ließ die sieben in der dritten und vierten Folio und bei Rowe veröffentlichten Stücke fort. Er war der erste kritische Herausgeber, hat sich aber bei seinen zahlreichen kühnen Konjekturen viele Freiheiten genommen. Die zweite und dritte Quarto hat er wohl gekannt, bezieht sich aber häufig auf die späteren. Seiner zweiten Ausgabe (1728) legte er die erste zu Grunde, doch benützt er darin, ohne den Namen zu nennen, auch schon Theobalds Ausgabe. Theobald (1733) wagte Pope zu kritisieren und wurde dafür in der «Dunciade» schlecht behandelt. Es war der erste große Kommentator Shakespeares. Theobald fußt auf Popes zweiter Ausgabe.

«Julius Caesar.»

Shakespeare hielt, nach seinem «Julius Caesar» und den anderen Römerdramen zu urteilen, das Capitol für ein Gebäude, worin die Senatssitzungen

stattfanden. Er teilte diese Anschauung mit früheren Schriftstellern wie Barbour («Bruce»), Chaucer («Monk's Tale») u. a., doch auch mit Zeitgenossen, wie z. B. Thomas Heywood. Ein gelehrter Dichter wie Ben Jonson war über den tatsächlichen Verhalt natürlich besser unterrichtet. Wo ist die Quelle dieses Irrtums? Lizette Andrews Fisher (*Mod. Language Notes* XXII 177) erblickt sie in mittelalterlichen Beschreibungen Roms und Führern für die Pilger zur Heiligen Stadt wie den «Mirabilia Urbis Romae» und «Graphia Aurea Urbis Romae» (12. Jahrhunderts). Die Beschreibung der «Mirabilia» kam durch das Polychronikon Ralph Higdens (ca. 1327) nach England.

Vgl. auch unter «Macbeth» und «Shakespeares Persönlichkeit».

«Maß für Maß»

II 4, 94: all-building law.

Diesen Ausdruck hält Sir Philip Perring (*Notes and Queries* 10. S. VIII 163) für verderbt aus all-wielding law.

«König Lear.»

Nach Karl Görres (Wissenschaftliche Beilage zur *Germania*, 14. und 22. März 1907) birgt «König Lear» in seinem Kern eine Menschheitstragödie größten Stils, ein Stück Weltgeschichte, deren gewaltigste Lehre die ist, daß jeder Menschheitsfortschritt, ähnlich dem der Natur, nur durch unsägliche Trübsal, über Blut und Leichen geht. Es ist die Tragödie vom Kampf des Hyperkonservatismus und Absolutismus (Lear, Gloster) gegen einen rücksichtslos aufstrebenden Radikalismus (Goneril, Regan, Cornwall, Edmund). Dem vernünftigen Fortschritt (Edgar, Albanien, Kent) gehört die Zukunft. Der Weg der im Staate organisierten Menschheit geht durch ein Meer von Blut und Tränen, aber der Schluß ist nicht Weltuntergang, sondern Weltentwicklung, Weltbefreiung, Welterlösung. Görres' Aufsatz bietet eine nähere Ausführung dieses Gedankens.

In einem Vortrag «Über Kordelias Antwort» (I 1, 97—100) hob Chr. Eidam (*Die neueren Sprachen* XIV 599 ff.) hervor, daß die Worte «those duties» (Vers 99) nicht auf das, was der König getan hat («You have begot me, bred me, lov'd me»), zu beziehen sind, sondern nur auf Kordelias Kindespflichten gegen den König («I . . . obey you, love you, and most honour you»). Wenn sie trotz ihres Wortes «I obey you» dem König nicht die erwünschte Antwort geben kann, so tut sie das nicht aus Stolz und unkindlichem Trotz (Coleridge, Ulrici), sondern gerade aus Liebe. Der verblendete König mißversteht sie; das richtige Urteil und die Auffassung des Dichters zeigen die Worte Kents:

> The gods to their dear shelter take thee, maid,
> That justly think'st, and hast most rightly said!

In einer Plauderei über «Lears Frauen» wirft L[udwig] P[ietsch] (*Vossische Zeitung* 217 vom 11. Mai 1907) die Frage nach Lears Gattin, der Mutter seiner so verschieden gearteten Kinder, auf. Wir müssen heute vor allem über die Eltern, wenn möglich auch über die Groß- und Urgroßeltern der uns vorgeführten Personen Bescheid wissen, um völlig zu begreifen,

wie diese so, wie sie sind, werden konnten. Shakespeare erwähnt weder Lears noch Glosters Gattin. Die Vermutung, daß Goneril und Regan, das würdige Zwillingspaar, und Kordelia vielleicht nicht von einer Frau stammen möchten, wird mit dem Hinweis auf Kents Ausspruch beantwortet:

> Die Sterne bilden unsre Sinnesart:
> Sonst zeugte nicht so ganz verschiedne Kinder
> Ein und dasselbe Paar. (IV 3, 33 ff.)

«Macbeth.»

Gegen Simrock, der im «Macbeth» eine Reminiszenz an den Mythus vom Kampf zwischen Winter und Sommer sieht, wendet sich Ernst Traumann (*Frankfurter Zeitung* vom 10. März 1907: Shakespeare und der «Sommertag»). «In Macbeth verkörpert sich nicht ein Winterriese, der gegen die Macht des heranziehenden Sommers kämpft, es sei denn, daß man diesen Streit als weiteres Symbol in einen anderen Gegensatz einreihen wollte, der in der Tat den sittlichen Hintergrund der ganzen Tragödie bildet. Es ist der Kampf zwischen Heidentum und Christentum, zwischen Unglauben und Glauben . . . Nicht der Kampf der beiden Jahreszeiten, sondern zweier Zeitalter liegt der Tragödie zu Grunde.»

Entgegen den Anschauungen Herfords, Bradleys und Moormans (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIII, 303 f.), welche die Geister in «Macbeth», «Julius Caesar» und «Richard III.» als subjektive Erscheinungen aufgefaßt wissen wollen und nur dem Geist in «Hamlet» und den Hexen in «Macbeth» Realität zuerkennen, tritt Elmer Edgar Stoll (*Publ. of the Mod. Lang. Assoc. of American* XXII 201 ff.) für die Objektivität aller in Frage stehenden Geister ein. Alle Geister des elisabethanischen Dramas sind wie die der Volkssage, Geister «mit einem Zweck» (Lang). In erster Linie erscheinen sie als Rachegeister dem Opfer oder dem Rächer, als Lebensschützer (Hamlets Mutter), als Propheten (Asdrubal in Marstons «Sophonisba»); sie fordern Begräbnis (Geist der Lady in «The Second Maiden's Tragedy») oder sind einfach Vorboten des Todes (Brachianos Geist in Websters «White Devil»). All diese Zwecke waren von jeher die besonderen Zwecke der Geister des Volksglaubens. Mit Ausnahme der vorletzten Gattung finden sich für alle auch Beispiele bei Shakespeare. Die Geister in «Richard III.», «Julius Caesar» und «Macbeth» sind wie der im «Hamlet» Rachegeister; sie unterscheiden sich von diesem nur dadurch, daß sie dem Opfer, nicht dem Rächer, erscheinen, und dies ist auch der Hauptgrund, weshalb sie als subjektiv angesehen werden konnten. Daß diese Ansicht nicht begründet ist, wird ausführlich an den einzelnen Geistern, bei «Macbeth» unter eingehender Zurückweisung der Argumente Bradleys, dargetan.

«Antonius und Kleopatra.»

Für «ribaudred Nagge» (III 10, 10) wird in *Notes and Queries* 10. S. VII 301 «ribald ren'gade» (= renegade) zu lesen vorgeschlagen.

«Das Wintermärchen.»

In der Szene zwischen Leontes, Hermione und Polixenes sagt Leontes (I 2, 171ff.):

So stands this squire
Officed with me: we two will walk, my lord,
And leave you to your graver steps. Hermione,
How thou lovest us &c.

Der König verläßt aber garnicht die Bühne, sondern Polixenes und Hermione. Deshalb glaubt E. Merton Dey (*Notes and Queries* 10. S. VII 144) die Worte: «we two — steps» Hermione zuweisen zu müssen, umsomehr als sie die Anrede «my lord» gegen ihren Gemahl zu gebrauchen pflegt, während sich die Könige untereinander als «brother» bezeichnen. Auch «your graver steps» paßt besser auf Leontes.

II 1, 153: As you feel doing thus . . .

Diese Worte dürfen nach E. Merton Dey (*Notes and Queries* 10. S. VIII 163) nicht von einem tätlichen Angriff des Königs auf Antigonus begleitet sein. Dieser glaubt der Anklage des Königs nicht und führt aus, wie er seine Töchter behandeln würde, wenn der Argwohn des Königs zuträfe. Leontes nimmt ihn beim Wort und erwidert, daß, obwohl Antigonus die Schuld der Königin nicht erkennt, er (Leontes) sie sieht und ebenso entrüstet darüber denkt wie Antigonus: but I do see it, and feel it, As you feele doing thus, wie du (Antigonus) fühlst, indem du so handelst, d. h. indem du deine Töchter am Hervorbringen falscher Geschlechter hinderst.

Vgl. auch unter «Shakespeares Persönlichkeit».

«Der Sturm.»

Nicht ein Zauberstück, sondern eine Verherrlichung der wissenschaftlichen Erkenntnis der Natur, ein Zukunftsbild der Kulturentwicklung auf Grund der Naturerkenntnis ist der «Sturm» nach Konrad Meier (*Die Neueren Sprachen* XV 193ff., 271ff., 321ff., vgl. auch *Dresdner Anzeiger*, Montagsbeilage 1906, Nr. 26—30). Ein Vergleich mit Marlowes «Faustus» zeigt den offenbar bewußten Gegensatz, in dem es zu den Zauberstücken jener Zeit steht. Zauberkünste können nach den damaligen Anschauungen nur mit Hilfe des Teufels ausgeführt werden, dem der Zauberer seine Seele verschreiben mußte. Hiervon ist nichts im «Sturm» zu finden, ebensowenig von dem mitternächtlichen Wirken des Teufels. Die Nacht wird geradezu ängstlich vermieden: Prosperos Werk beginnt zur Mittagsstunde und endet vor Anbruch der Nacht um sechs Uhr Abends. Prosperos Taten sind Werke des Lichts. Während derjenige, der sich dem Teufel ergibt, Gott und seine Heiligen lästern muß, ist Prospero durch himmlische, göttliche Vorsehung auf die Insel gelangt, ruft er Gottes Lohn und Segen auf seine Kinder herab. Wer sich dem Teufel verschreibt, hat Gewissensbisse und fürchtet die Zeit, wo er sich dem Teufel ausliefern muß. Im «Sturm» hat der Teufel weder

einen Anspruch auf Prospero noch Macht über ihn. Der Gedanke an den Tod schreckt ihn nicht; er zittert nicht vor seinen Geistern: sie zittern vor ihm, und Caliban, der Teufel, fühlt die Qualen, die Marlowes Faust fühlt. Den Wirkungen des Verkehrs mit dem Teufel, der egoistischen Sinnenlust, den Lästerungen Gottes und der Verfolgung aller Diener Gottes, stehen Prosperos einsames, reines Leben, sein Bestreben, Böses mit Gutem zu vergelten, gegenüber; Tugend ist sein Losungswort, und während die Ehe dem Teufel ein Greuel ist, Buhlerei und Schwelgerei von ihm begünstigt werden, ist Prospero der Schutzherr der keuschen Liebe. Ist also Prosperos Kunst keine Schwarzkunst, was ist dann das Wesen seiner Macht? Sie erstreckt sich über die äußere natürliche Welt der Dinge wie auch über die innere geistige Welt des Menschen. Über Zeit und Raum ist Prospero durch seine Geister Herr. Unter diesen treten drei besonders hervor: Ariel, der die vier Elemente durchdringt, dessen Grundwesen wie der Blitz, die Elektrizität, Stofflosigkeit und schnelle Bewegung ist, Caliban, ein fischartiges Ungeheuer, die Verkörperung der Wasserkraft, und Sykorax, die Mutter des Caliban, die rabengefiederte Wolke. Die drei Wesen zusammen stellen den Gewittersturm vor: The Tempest. Also über die Naturkräfte hat Prospero die Herrschaft erlangt, und nicht durch Teufelsbeschwörungen ist er in den Besitz der Macht gelangt, sondern durch seine Studien, durch die wissenschaftliche Erkenntnis der Natur. — Aus den Einzelheiten dieser an sehr kühnen Deutungen reichen Untersuchung sei noch die Etymologie des Namens Caliban, in dem Meier die Stämme der griechischen Wörter *τὸ κᾶλον* (Brennholz, von *καίω* ich brenne) und *ὁ βαῦνος* (Ofen) erblickt — Caliban bezeichnet also den, der Feuerholz zum Ofen schleppen muß — sowie das Urbild Calibans erwähnt, das nach Meier in den «Icones animalium aquatilium» (1560) zu Gesners «Historia animalium» (1551—87) zu finden ist. Dort ist als «Episcopus marinus» ein Wesen abgebildet, das wie der Unhold Caliban, halb Fisch und halb ein Ungeheuer ist: der Fischleib mit Schuppenflecken, die Beine wie ein Mensch, die Flossen wie Arme, dabei die langen Nägel, mit denen er Trüffel (pig-nuts) graben will. Sogar den Kittel (gaberdine) findet man, unter dem Trinkulo Schutz sucht, der aber die Beine unbedeckt läßt.

Auf realerem Boden steht Sidney Lee, wenn er im «Sturm» ein Dokument der frühesten anglo-amerikanischen Geschichte erblickt («The Call of the West» in *Scribner's Magazine*, Sept. 1907; vgl. unten: Amerika im elisabethanischen Drama). Eine Episode bei der Gründung der ersten festen Niederlassung in Virginia, der Untergang eines nach Jamestown segelnden Schiffes, hat auf die Gestaltung der Katastrophe, um die es sich im Drama handelt, entscheidend eingewirkt. Prosperos unbewohntes Eiland spiegelt die meisten Züge wieder, die die schiffbrüchigen Seeleute ihrer Zufluchtsstätte zuschrieben. Geheimnisvolle Geräusche brachten die erschreckten Männer zur Überzeugung, daß Geister und Teufel dort ihr Wesen trieben. Solch eine Szene erweckte in der fruchtbaren Phantasie des Dramatikers mit Leichtigkeit den Ehrgeiz, den Eingebornen in seiner heimischen Umgebung zu zeichnen und seine Gestalt und seine Geistesart darzustellen. Er kannte die ironischen Schilderungen, die Montaigne von dem paradiesisch einfachen Leben der Amerikaner (im Gegensatz zur europäischen Zivilisation) gegeben hatte, und legte sie einem seiner Charaktere, dem Gonzalo, in den Mund,

nicht ohne durch die Gegenreden der anderen anzudeuten, daß er diese Anschauungen nicht teile. Sein Caliban, auf den er Züge verschiedener amerikanischer Stämme übertrug, ist weit entfernt von arkadischer Unschuld. Er ist ein menschliches Wesen, begabt mit Sinnen und Begierden, geschickt zu mechanischer Arbeit und ausgerüstet mit einiger Kenntnis der unbelebten und belebten Natur. Aber er befindet sich in dem Stadium der Entwicklung, das dem Erwachen moralischen Gefühls, geistigen Verständnisses und sozialer Kultur vorangeht. Gewisse Züge entsprechen genau den Erfahrungen, die die Europäer beim ersten Zusammentreffen mit den Wilden machten. Daß Caliban in Trinkulo göttliche Attribute entdeckt, ist ein lebendiges, wenn auch etwas ironisches Bild des Willkommens, mit dem spanische, französische und englische Forscher beim Landen in der Neuen Welt begrüßt wurden. Es entspricht der Handlungsweise der Europäer, wenn Prospero als geduldiger Lehrmeister dem Caliban in Güte beizukommen sucht. Das Mitleid mit der Unfähigkeit der Eingeborenen, sich in ihren agglutinierenden Dialekten verständlich zu machen, teilten alle Forscher mit Prospero. Auf der anderen Seite war der Wilde für Prospero wie für jeden Kolonisten unentbehrlich, um Kenntnis über das neuentdeckte Land zu gewinnen. Nur der Eingeborene kann über Quellen, eßbare Beren und Fischfang Auskunft geben. Die Dienste Calibans, Holz herbei zu schleppen und Fische zu fangen, waren Dienste, die speziell die Eingeborenen Virginias den kolonisierenden Engländern leisteten. Calibans Ausruf «No more dams I'll make for fish» wird erst recht verständlich, wenn wir an die eigentümliche und sorgfältig als Geheimnis bewahrte Methode der Virginier, mit Hilfe von Dämmen oder Wehren Fische zu fangen, uns erinnern. Calibans Namen leitet Lee von dem Namen der Caraiben her, dessen erste Silbe in den alten Forschungsberichten vielfach auch als Can- wiedergegeben wird. Das allgemein gebrauchte Wort «Kannibalen» stammt aus derselben Quelle. Mit der Erwähnung des Gottes Setebos, des «patagonischen Teufels», verleiht Shakespeare seiner Calibangestalt auch Züge einer niedriger stehenden Rasse. Daß er ihr im Gegensatz zu den körperlich durchaus normalen Indianern und Patagoniern auch rein äußerlich eine Mißgestalt gibt, ist vielleicht unbewußt eine Anwendung der platonischen Idee, daß die Seele sich ihren Körper baut, daß also die moralische Minderwertigkeit Calibans sich in seinem mißgeformten Körper widerspiegelt.

«Pericles.»

Die Verfasserschaft von Akt V, Sz. 1, 1—100 des «Pericles» behandelt ein Artikel von Harry T. Baker in *Modern Language Notes* XXII 222f. Er bezweifelt nicht nur aus Gründen des Stils, daß diese Stelle von Shakespeare herrührt, sondern findet direkte Widersprüche, z. B. in der Charakteristik Marinas; er weist auf die Skandierung des Wortes Mytilene, das V 1, 43 Mýtilĕn ausgesprochen wird, während die sicher von Shakespeare herrührenden Stellen viersilbig, mit klingendem End-e, zu sprechen sind. Nach Vers 84 müssen überdies mehrere Verse und eine Bühnenanweisung ausgefallen sein: alles Zeichen dafür, daß an dieser Stelle Reste einer anderen Version anzunehmen sind.

IV. Shakespeares Gedichte.

Die Sonette.

In einem Aufsatz über «die Widmung der Sonette Shakespeares» schließt sich L. L. Schücking (*Frankfurter Ztg.* 85, 26. März 1907) der Deutung Sidney Lees an, der in «the onlie begetter, Mr. W. H.» den Buchhändler William Hall nachzuweisen suchte. Er wirft aber die Frage auf: wie konnte T. T. (Thorpe) einem kleinen Verleger wie Hall «die von unserm immerlebenden Dichter versprochene Ewigkeit» wünschen? Der Fehler liegt nach Schücking darin, daß man bisher immer eine Beziehung zwischen der Widmung und den Sonetten selbst angenommen hat, die aber in Wahrheit inhaltlich nichts mit einander zu tun haben. Die Ewigkeit, von der Thorpe spricht, kann also auch nicht die sein, «die Shakespeare nach dem Gebrauch der zeitgenössischen Sonettendichter dem Helden seiner Sonette auf den folgenden Seiten verspreche» (Lee). Die Erklärung liegt vielmehr in der doppelten Bedeutung des Wortes «promise», das, wie im Deutschen «versprechen», auch im Sinne von «hoffen lassen» gebraucht werden kann, wie etwa: dies Kind verspricht ein tüchtiger Mann zu werden. Danach wäre die Widmung folgendermaßen zu deuten: T. Thorpe wünscht William Hall alles Glück und die Ewigkeit, die unser ewig-lebender Dichter von sich hoffen läßt. Diese Ewigkeit würde Hall also dadurch zu teil werden, daß sein Name in der Widmung mit den Gedichten für immer zusammengekoppelt ist.

Richard von Kralik erklärt sich die Sache in seinen «Shakespeare-Studien» (*Die Kultur* VIII 393) so, daß Thorpe die Sonette zwar unrechtmäßiger Weise herausgebe, sie aber mit einer Mischung von Schuldbewußtsein, Anerkennung und Ironie dem geplünderten Dichter selber gewidmet habe, dem «alleinigen Autor», dem er alles Glück und jene Unsterblichkeit wünscht, die er als «unser immerlebender Poet» seinen eigenen Werken versprochen hat. Das H. in Mr. W. H. hält Kralik für einen Druckfehler statt S., entstanden durch das gotische H. der Handschrift, das leicht mit einem S. zu verwechseln war.

V. Bühne und Schauspieler im 15.—17. Jahrhundert.

Zur Theatergeschichte.

Die sich auf Theateraufführungen und Schauspieler beziehenden Eintragungen in die alten Rechnungsbücher des Fleckens Maldon veröffentlicht A. Clark (*Notes and Queries* 10. S. VII 181, 342, 422; VIII 43). Die Notizen erstrecken sich über den Zeitraum von 1447 bis 1635 und lassen deutlich vier Entwicklungsstufen des Dramas erkennen: die Zeit der Mysterien, in der die Schauspieler Bürger des Ortes waren, in der es aber auch schon reisende Truppen unter Protektion der Krone oder eines hohen Adeligen gab; die Zeit des volkstümlichen Dramas, in der die Gemeindebehörden als Unternehmer der Aufführungen erscheinen, die ein Regisseur aus London auf einer besonders aufgebauten und sorgsam dekorierten Bühne leitete; die Zeit der puritanischen Gegenströmung, in der die Behörden das Theater der privaten Unternehmungslust überlassen, und als letzte Stufe die

Zeit, in der die Bühnenkunst zum gering geachteten Beruf geworden ist und nur von reisenden Truppen ausgeübt wird, die sich als Diener des Königs oder irgend eines großen Lords ausgeben. Unter den Auszügen befindet sich eine ins kleinste gehende Abrechnung über eine Aufführung am 11. Juli 1540.

Eine Notiz über Theaterspiele findet sieh in den Rechnungen des churchwardens von St. Botolph (without Aldersgate). Am Rande stehen die Worte: «Casuall recepts.» —

«And wyth 22/2 for money by them receyved for the hyer of Tryntie Halle for playes, the warmanthe inquest [wardmote], and other assemblyes within the time of this accompt.» 8—9 Elizabeth, 1566/7, Guildhall Ms. 1454, roll 70. (*Notes and Queries* 10. S. VI 287).

In *The Kingdoms Intelligencer* vom 18. März 1660,61 erschien über das Ende des Fortune Theaters folgende Notiz:

«The Fortune Playhouse situate, between White Cross Street and Goulding Lane, in the parish of St. Giles, Cripplegate, with the ground thereto belonging, is to be let to build upon, where twentythree tenements may be erected, with gardens; and a street may be cut through for the better accomodation of the building. Enquire of Mr. Jenkins, a scrivener in Black-Fryars.» (*Notes and Queries* 10th S. VI 107).

Zur Bühnenausstattung.

Die neueren Beiträge zur Kenntnis der elisabethanischen Bühne richten sich im allgemeinen gegen die Anschauung, als wäre der Schauplatz, auf dem sich Shakespeares Stücke abspielten, eine kahle, dekorationslose Plattform gewesen. Unter diesen Aufsätzen — erwähnt seien hier noch John Corbin, Shakespeare and the Plastic Stage (*The Atlantic Monthly* XCVII 369ff.), Charlotte C. Stopes, Elizabethan Stage Scenery (*The Fortnightly Review*, Juni 1907), H. Conrad, Shakespeares Bühne (*Westermanns Illustrierte Monatshefte* C 377ff) und W. Archers Aufsätze in der *Tribune* vom 10. August und 12. Oktober 1907 — ist von besonderer Bedeutung eine Arbeit von G. F. Reynolds, über dessen wichtige Untersuchungen im Shakespeare-Jahrbuch XLII 317ff. ausführlich referiert wurde. Diesmal beschäftigen ihn einige Spezialfragen. Gibt es Zeugnisse, die für das Vorhandensein einer Walddekoration auf der elisabethanischen Bühne sprechen? Worin bestand diese Waldszenerie, und welche Schlüsse lassen sich aus dem Vorhandensein einer solchen Dekoration für allgemeinere Fragen ziehen? Seine Antwort ist: eine Walddekoration bestand tatsächlich; sie wurde in sehr ungewöhnlicher Weise und in Situationen verwendet, wo man es nicht vermuten würde. Eine Folge davon ist, daß wir unsere bisherigen Anschauungen in dieser Beziehung von Grund aus ändern müssen und dabei das Fundamentalprinzip der elisabethanischen Inszenierung klar zu Tage tritt. Direkte Zeugnisse sind ziemlich spärlich; nur hier und da finden wir in den Rechnungen des Office of the Revels Angaben wie «Tymber for the forest». Textanspielungen sind andererseits sehr gewöhnlich, werden aber von manchen gerade gegen die Bühnenausstattung verwertet. Immerhin zeigt die Menge solcher Anspielungen, daß die Anwendung von Bühnenmaterial von großem Nutzen gewesen wäre. Dann mußten aber die Anspielungen mit einer gewissen Absicht

eingeführt sein und an wirklich passenden Stellen. Das Gegenteil ist der Fall. Es finden sich Hinweise auf Bäume in Szenen, die an der Meeresküste oder im Innern eines Palastes spielen. Eine Erklärung dieser befremdlichen Tatsache ist vielleicht, daß Waldszenen und Szenen in einsamer, verlassener Gegend vielfach zusammenfallen. Zwischen Wald, Einsamkeit und Trauerstimmung scheint im elisabethanischen Geiste eine nahe Verbindung bestanden zu haben; eines suggerierte das andere. Die Dramatiker machten Gebrauch von dieser Assoziation. Wie machten sie es nun, um den Gedanken an eine Seeküste, eine Heide, eine Wüste wachzurufen? Ein Bett erweckte die Vorstellung des Schlafzimmers, ein Thron die eines Palastes. Sie brauchten also einen Wald, ein Gehölz, um den Gedanken an die Einsamkeit wachzurufen. Hierfür spricht eine Angabe in den Revels accounts: «For provision and carriage of trees and other things to the Coorte for a wildernesse in a playe, viij *sh* vj *d.*» Forman erwähnt in seinem «Booke of Plaies» einige Waldszenen aus «Macbeth», «Cymbeline» und «Winter's Tale», die nach dem Inhalt des uns bekannten Textes keine Waldszenen sind. Hier muß rein äußerlich auf der Bühne etwas vorhanden gewesen sein, was Bäume oder Wald bedeutete. Die vielfach, z. B. von Sidney Lee, vertretene Meinung, die alte Bühne sei ganz kahl und leer gewesen, kann also nicht der Wahrheit entsprechen. Auch können nicht nur die im Texte erwähnten Dekorationsstücke vorhanden gewesen sein, sondern auch andere, die nicht notwendig zur Handlung gehörten, waren da, um den Eindruck realistischer zu gestalten. — Wie wurde der Wald inszeniert? War es ein gemalter Vorhang, waren es praktikable Bäume, oder war es eine Kombination von beiden? Sicherlich war es nicht nur eine Aufschrift. Reynolds vermutet, daß es mehrere Bäume gewesen sind. Daß ein einzelner Baum kein ungewöhnliches Stück war, dafür lassen sich viele Zeugnisse beibringen. Auch beweisen Bühnen- und Textangaben, daß oft mehrere Bäume benutzt wurden. Einige wenige genügten natürlich, um die Vorstellung des Waldes hervorzurufen. Sie brauchten nur wenig Platz und während der anderen Szenen blieben sie einfach stehen und unbeachtet. — Wenn eine verhältnismäßig so schwierig herzustellende Dekoration vorhanden war, so läßt sich wohl daraus schließen, daß leichtere erst recht gebraucht wurden. Allerdings darf man nicht vergessen, daß wir nicht mit unseren Begriffen einer Illusionsbühne an die Rekonstruktion des elisabethanischen Theaters herantreten dürfen (*Modern Philology* V 153 ff.).

Die englischen Schauspieler in Deutschland.

Wie hoch sich das Einkommen der in Deutschland reisenden englischen Komödianten stellte, sucht Charles Harris (*Publ. of the Modern Lang. Assoc. of America* XX 446 ff.) zu ermitteln, indem er seinen Berechnungen die Preisangaben in Fynes Morysons «Itinerary» (1617) zu Grunde legt. Sein Resultat ist, daß, wenn im Durchschnitt eine Truppe von 15 Spielern jährlich 180 Vorstellungen vor einem Publikum von 500 Köpfen bei drei Kreuzern Eintrittsgeld gab, auf jeden Schauspieler bei gleicher Teilung eine Jahreseinnahme von 300 Gulden entfiel. Diese Summe würde ein würdiger und wohlhabender deutscher Bürgersmann jener Zeit als ein sehr anständiges *Einkommen* betrachtet haben. Die einzelnen Faktoren der Rechnung unter-

zieht Harris einer genaueren Prüfung, um ihre Glaubwürdigkeit nachzuweisen. Im ganzen ist also anzunehmen, daß die englischen Schauspieler, die doch sicher nur aus Hoffnung auf Gewinn nach Deutschland reisten, dort auf ihre Rechnung gekommen sind. Natürlich ist zu bedenken, daß nicht alle Schauspieler gleichen Anteil am Gewinn hatten. Einige empfingen mehr, andere weniger, und der Direktor, der das Risiko zu tragen hatte, wird den Löwenanteil wohl sich selbst zugeschanzt haben. Die Möglichkeit eines Reingewinnes lag für ihn auch in der Kopfzahl seiner Truppe: wenn fünfzehn bis zwanzig Menschen zusammen reisen, sind die Ausgaben für den einzelnen geringer, als wenn einer allein fährt.

VI. Shakespeares Persönlichkeit und Kunst.

Shakespeares Persönlichkeit.

Neue Dokumente zu Shakespeares Leben scheint das vergangene Jahr nicht ans Licht gebracht zu haben. Dafür ist wieder über mehrere Versuche zu berichten, besonders aus den Werken des Dichters ein Bild seiner Persönlichkeit zu gewinnen. Als einen Mann aus dem Herzen Englands, einen echten Engländer, den Sohn nicht so sehr seiner kleinen Heimatstadt Stratford als vielmehr seiner heimatlichen Grafschaft, zeichnet ihn Theodore T. Munger in seinem Aufsatz «Shakespeare of Warwick» (*The Atlantic Monthly*, Februar 1907). Unter den Zügen, die er erwähnt, betont er den, daß Shakespeare in hervorragender Weise Geschäftsmann war und sich als solchen betrachtete. Literarischen Ehrgeiz zeigt er gelegentlich nur in seinen Gedichten; seine Stücke beurteilte er im wesentlichen nach dem, was sie ihm einbrachten. Der Ausgangspunkt dieser Richtung ist wohl in den Verhältnissen seines Elternhauses zu suchen, und Munger wagt sogar die Vermutung, der geschäftliche Ruin des Vaters habe seinen Ursprung in der Wildheit des Sohnes gehabt. Einen Nachhall persönlicher Erfahrungen des Dichters findet er in «Wie es euch gefällt» und in «Hamlet». — Der junge Shakespeare geht nach London, um Geld zu verdienen; es glückt ihm, er erringt einen Ruf als Dichter und achtet dessen nicht; er schreibt Stücke, ohne zu ahnen, daß es die höchsten Erzeugnisse des Menschengeistes sind; er verkauft sie so teuer er kann, und ehe er fünfundfünfzig Jahr ist, zieht er sich nach Stratford zurück. Er ist eben nicht ein Londoner Literat, sondern ein Engländer, der Wald und Feld liebt und nur das Land als seine Heimat ansieht. Von diesem Standpunkt aus gesehen, gehört Shakespeare zu den ergreifendsten Menschengestalten; denn was ist ergreifender als der unbewußte Besitz großer Kräfte?

Als Hauptschlüssel zu Shakespeares eigenster Persönlichkeit dient Richard von Kralik (*Die Kultur* VIII 385ff.) die gesamte lyrische und epische Poesie des Dichters. Er kommt zu folgenden Ergebnissen: «Als Shakespeare 29 Jahr alt im Jahre 1593 mit dem jungen Lord Heinrich Southampton bekannt wurde und ihm mit der Widmung von «Venus und Adonis» sowie mit den ersten Sonetten huldigte, war er selber von einer koketten Musikerin gefesselt, die er als schwarz und doch reizend schildert. Aber sie wurde dem Dichter treulos und kokettierte nun mit dem jungen,

leicht erregbaren Lord, der soeben in ihre Kreise getreten war. Shakespeares Verdruß darüber äußert sich im «Raub der Lucretia» vom Jahre 1594 sowie in der gleichzeitigen zweiten Sonettengruppe. In das dritte Jahr der Bekanntschaft mit dem Lord, 1595 bis 1596, fallen die übrigen an ihn gerichteten Sonette, in denen sich der Mißmut steigert, aber schließlich wieder legt. Shakespeare erlebt eine doppelte Katharsis, er befreit sich von der unwürdigen Liebe zur Kokette, er zieht aus den schmerzvollen Erfahrungen der Liebe und der Freundschaft die reiferen Früchte für seine Kunst. Er spiegelt den Charakter der schwarzen Geliebten, die wahrscheinlich Rosaline hieß, in mannigfach idealisierten Bildern seiner Frauengestalten. Er spiegelt den Charakter des Lords, wie er ausdrücklich erklärt, in Glanzgestalten seiner damals geplanten Historien, also gewiß vor allem in der Gestalt des gleichnamigen Heinrich V., des tollen Prinzen in schlechter aber witziger Gesellschaft.»

Auch Hermann Conrad hat seine Studien über Shakespeares Entwicklungsgang fortgesetzt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLIII 316f.). Zwei Wege gibt es zur Erkenntnis der Persönlichkeit großer Dichter. Aus Schilderungen ihres Lebensganges, ihren brieflichen oder mündlichen Äußerungen und aus Urteilen ihrer Bekannten über sie läßt sie sich gewinnen. Aber sicherer als dieser, oft den Zufälligkeiten des Augenblicks ausgesetzte Weg, ist der andere: durch die Werke der Künstler selbst. Denn für die Persönlichkeit wirklich maßgebend sind nur ihre höchsten Kundgebungen. Aus zwei Dramen, dem «Julius Caesar» und dem «Wintermärchen», sucht Conrad Material zur Erkenntnis von Shakespeares Wesen zu gewinnen.

Besonders vielsagend ist des Dichters inneres Verhältnis zu Brutus, dem Helden der Tragödie «Julius Caesar» (*Preussische Jahrbücher* CXXV 462ff., September 1906), und zu Heinrich V. Shakespeare hat ohne Zweifel eine ähnliche Entwicklung durchgemacht wie dieser. «Er hat das Leben des Prinzen Heinz, das er so sicher zu zeichnen weiß, selbst einmal gelebt; auch er hat sich seine erstaunliche Menschenkenntnis erworben, indem er vermöge seines abenteuernden Berufes mit allen möglichen Lebenslagen und Gesellschaftsschichten in Berührung kam; auch er hat sich von einem Fall, von dem die Sonette berichten, als ein besserer Mann erhoben und hat das Leben in seinem kleineren Bezirk so energisch gemeistert wie Heinrich V. in seinem großen. Nur aus dem heißen Kampf der guten und bösen Triebe, sagt Shakespeare uns in der Zeichnung seines Heinrich, wird der wahrhaft tüchtige Mensch geboren. . . . Shakespeare verehrt diesen Mann der Wirklichkeit, der zielbewußten, energischen Tat grenzenlos; er ist sein Mannesideal, ein Ideal, das nicht im Äther schwebt, sondern mit festem Fuß auf unsere feste Erde tritt.» Und doch — Brutus lag seinem innersten Wesen näher als der bewunderte Heinrich V. «Denn von dem Doppelkern der mannweiblichen Künstlerindividualität Shakespeares war die größere Hälfte Gemütskraft und die kleinere Verstandes- und Willenskraft. Wie Brutus war auch Shakespeare in seinen Anfängen ein weicher Gefühlsmensch. Aber das Leben hatte ihm gezeigt, wie wenig es durch die reinsten und höchsten Empfindungen zu meistern ist, und mit unverbrüchlicher Wahrheitsliebe und mit rücksichtsloser Offenheit deckt er an seinem Brutus die Fehler auf, welche die notwendigen Folgen sind des einseitigen Lebens in der

Welt der Ideen und des aus ihm erwachsenden falschen Idealismus, des Idealismus, der nach unklar vorgestellten, nicht erstrebenswerten oder nicht erreichbaren Zielen strebt. Neben dieser Strenge aber gegen seinen Helden, welche im Grunde Strenge gegen sich selbst ist, bricht Shakespeares grenzenlose Liebe für eine solche Natur immerfort hervor in der Fülle von rührend schönen Zügen, mit denen er sein Bild schmückt.»

Die Persönlichkeit des älter gewordenen Dichters läßt uns das «Wintermärchen» erkennen, in dem Conrad den Abschluß von Shakespeares Denken und Schaffen erblickt (*Preussische Jahrbücher* CXXX 1ff., Oktober 1907). Das Drama beruht bekanntlich auf einer Novelle Greenes, die an sich zu dramatischer Verwendung sehr wenig geeignet erscheint. Conrad glaubt, daß Shakespeare die Anregung zu diesem Drama von seiner Familie, die er seit seinem 32. Lebensjahr alljährlich zweimal in Stratford besucht haben soll, empfangen habe. Besonders weist er auf die inzwischen herangewachsene Lieblingstochter des Dichters, Susanna, hin und hält es nicht für einen Zufall, daß die entzückenden jungfräulichen Gestalten wie Viola, Ophelia, Desdemona, Imogen, Miranda, Perdita erst in den letzten Jahren des Jahrhunderts in seine Dichtung eintreten, als Susanna 16 Jahre alt war. Konnte sie, die nach verschiedenen Anzeichen zu urteilen seiner nicht unwürdig war, nicht selbst das Muster für diese Gestalten gewesen sein? Hätte Shakespeare auf ihre Bitte die Greene'sche Novelle zu einem Drama umgestaltet, so wäre es erklärlich, daß er, der die berühmte Novelle sicher seit 1588, ihrem Erscheinungsjahr, kannte, erst nach 20 Jahren an die Bearbeitung dieses ungefügen Stoffes ging. Bestärkt wird man in dieser Anschauung dadurch, daß das «Wintermärchen» Zutaten Shakespeares enthält, die unmittelbar auf seine Heimat hinweisen, daß die köstliche Schilderung des Stratforder Landlebens in dem Schafschurfest des vierten Aktes, die an sich für die Handlung des Dramas ganz entbehrlich ist, in innerem Zusammenhange mit Shakespeares Rückkehr nach Stratford zu stehen scheint. Die Tragödie, welche den ersten Teil des Wintermärchens bildet, liegt ganz im Bereich der finsteren Seelenstimmung, die den Dichter in der Entstehungszeit des «Hamlet», «Timon», «Othello», «Lear» beherrschte. Sein edler, echt christlicher Sinn war damals leidenschaftlich empört über die Macht des Bösen in seiner Welt, die sich ihm wohl besonders in dem Essex-Drama an der Wende des Jahrhunderts offenbart hatte. Später weicht die düstere Stimmung einer versöhnlicheren, vielleicht aus ganz einfachen, menschlichen Ursachen: 1607 hatte sich seine geliebte Susanna mit Dr. Hall vermählt, und 1608 wurde er Großvater. «Auch die größere Ruhe und — wie soll man sagen? — sittliche Abhärtung, die mit dem höheren Alter kommt, wird das ihrige getan haben. Jedenfalls gibt es nun wieder Situationen in seinen Dramen, in denen wir glückliche Menschen sehen. . . . Im «Wintermärchen» nennt er uns die Einsamkeit, die er aufsuchen wird, die ihm nach des Tages Unrast die Abendruhe bringen soll. Es ist sein Heimatland, das lachende Warwickshire, . . . es ist sein geliebtes Stratford . . . Durch die ganze Schilderung . . . dieses Festes im vierten Akt zieht sich ein Ton tiefer Freude, der nur zu erklären ist durch des Dichters Erinnerung an seine harmlos fröhliche und nach jeder Richtung gesunde Jugendzeit und durch den Ausblick auf das gleiche ruhige Glück, das der große, einfache

Mann sich als Krönung seines Lebens ausersehen hat.» Die Reihe von entzückenden jugendlichen Gestalten in den Dramen des letzten Jahrzehnts ist entstanden aus der väterlichen Freude des Dichters an der frischen, wohlbegabten, hoffnungsvollen Jugend, von der sein Herz erfüllt gewesen sein muß Das Vermächtnis aber, das Shakespeare in seinem «Wintermärchen» der Welt, in der er gelebt, hinterlassen hat, lautet: «Ihr Männer zerstört durch eure unbeherrschten Leidenschaften euer und anderer Glück; zwar könnt ihr durch tatkräftige Reue und läuternden Schmerz euch von eurem Falle erheben, aber was wäret ihr, was wäre die von euch verwüstete Welt, wenn nicht die versöhnende Liebe des Weibes zu euch träte hinweg über die Abgründe der Zeit und des Leidens.»

Zur Shakespeare-Ästhetik.

Die Komik in Shakespeares Trauerspielen behandelt ein in der *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* XXI 737ff. abgedruckter Vortrag von E. Eckhardt. Die von Goethe und Schiller in der Zeit ihrer Vollendung nicht gebilligte Vermischung von Tragik und Komik in Shakespeares Dramen entspricht besonders aus folgenden Gründen der Weltanschauung der neueren Zeit. Erstens sind Tragik und Komik nur scheinbar unvereinbare Gegensätze, denn beide behandeln im letzten Grunde das gleiche Thema, die Unzulänglichkeit des Irdischen, nur mit dem Unterschiede, daß im Tragischen wahre menschliche Größe der Weltordnung gegenüber, im Komischen die menschliche Nichtigkeit als Scheingröße enthüllt wird. Ferner stoßen auch im Leben, dessen Spiegelbild das Drama sein soll, Tragik und Komik unmittelbar oft aufeinander. Daß gerade Shakespeare zu dieser Vermischung kam, erklärt sich daraus, daß er an die volkstümliche Dramatik seines Volkes anknüpfte, die, dem Klassizismus entgegengesetzt, Tragik und Komik im Drama zu vermengen gewohnt war Eckhardts Untersuchung der komischen Bestandteile in Shakespeares Trauerspielen zeigt, daß der Dichter im Gange seiner Entwicklung das Komische mit dem Tragischen immer kunstvoller zu verknüpfen verstand. In der Zeit seines Anfängertums reiht er, wie aus dem «Titus Andronikus» sich erkennen läßt, Tragik und Komik noch ganz äußerlich aneinander. Später, auf dem Übergange zur Meisterschaft, wird der Komik nur bis zur Wendung zum tragischen Ausgang, also in der ersten Hälfte des Stückes, Raum gewährt. Beispiele dafür bieten «König Johann» und «Romeo und Julia». Auf der Höhe der Meisterschaft, in «Hamlet», «König Lear» und «Macbeth», erhebt sich die Komik zu tragisch gefärbtem Humor und dient nicht mehr nur der Belustigung, sondern hauptsächlich dazu, die tragische Gesamtidee des Stückes stärker hervortreten zu lassen. Damit hat Shakespeare ein ihm aus der Vorzeit überliefertes unvollkommenes Kunstprinzip in feinsinniger Weise veredelt.

VII. Shakespeares Zeitgenossen.

Amerika im elisabethanischen Drama.

In seinem Aufsatz «The Call of the West» (*Scribner's Magazine, September 1907*) schildert Sidney Lee die ersten Besuche amerikanischer Ein-

geborner in England während des sechzehnten und im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Von dem großen Aufsehen, das das Erscheinen dieser Fremdlinge erregte, spiegelt das zeitgenössische Drama verhältnismäßig nur wenig wieder. In den frühelisabethanischen Stücken war Amerika das Märchenland, aus dem Spanien unermeßliche Reichtümer bezog, oder ein schattenhaftes Paradies von arkadischer Unschuld. Die eigentliche Bedeutung der großen Entdeckung kam auch während des größten Teils der Zeit Shakespeares nicht auf der Bühne zur Geltung. Erst gegen Ende seiner Laufbahn sollte sein Genius eine Seite des gewaltigen Problems — das Geheimnis, das um die Ureinwohner Amerikas schwebte — beleuchten.

Christopher Marlowe starb, ehe sich englische Kolonisten auf amerikanischem Boden niedergelassen hatten. Ihm war «rich America» die Schatzkammer des spanischen Reichtums. Ungenaue Anschauungen verrät er, wenn er sich den kalten, von den körperlich unscheinbaren Eskimos bewohnten Norden Amerikas vorstellte

> Inhabited with tall and sturdy men,
> Giants as big as hugy Polypheme.

Nach John Lyly war Amerika ein Utopien, wo Menschen und Natur noch im Unschuldsstand lebten, und die Heimat des «Nicotian herb», des Tabaks, dem er wunderbare Heilkräfte zuschrieb. Die Expeditionen nach Virginia zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts werden von Dichtern wie Ben Jonson nur in fast spöttischem Tone erwähnt. Virginia war das Land, wo das Gold auf der Straße lag, recht geeignet für Tunichtgute und Verschwender. Nur in Maskenspielen, also nicht eigentlich im Drama, wurde der Besuch virginischer Eingeborener szenisch darzustellen versucht. Bei einer Hochzeitsfeier im Königlichen Hause wurde im Jahre 1613 von den Rechtsgelehrten des Middle Temple und von Lincoln's Inn eine von George Chapman gedichtete Maske vorgeführt, in denen einige der Darsteller in der federgeschmückten Tracht virginischer Häuptlinge auftraten. Wenige Monate später waren die religiösen Riten der Virginier Gegenstand einer anderen Maske, «The Masque of Flowers», die die Juristen von Gray's Inn bei der Hochzeit des Grafen Somerset mit Lady Frances Howard zum Besten gaben. Shakespeare beschränkt sich im allgemeinen wie Marlowe darauf, in seinen Anspielungen den Reichtum der Neuen Welt zu erwähnen. Von dort kamen «the Armados of Spanish carracks ballasted with rubies, carbuncles, and sapphires» («Komödie der Irrungen» III 2, 136—140); Falstaff vergleicht Mistreß Ford mit «a region in Guiana, all gold and bounty» («Lustige Weiber» I 3, 66—69). Viermal erwähnt Shakespeare in seinen früheren Werken einen Hauptzug der Religion der amerikanischen Indianer, den Sonnenkult, z. B. in der «Verlorenen Liebesmüh» und in «Ende gut, alles gut». Erst im «Sturm» bot Shakespeare seine Lösung des größten Rätsels, das Amerika dem denkenden Menschen aufgibt. (Vgl. oben unter «Der Sturm».)

Ben Jonson.

Die Frage, ob die persönlichen Beziehungen zwischen Shakespeare und Ben Jonson freundschaftlicher Natur oder durch Streitig-

keiten getrübt waren, ist verhältnismäßig jüngeren Datums. Mehr als ein Jahrhundert lang hat man an Jonsons Haltung nichts Tadelnswertes gefunden. Erst Malone erhob auf Grund aus dem Zusammenhang gerissener Stellen in Jonsons Werken gegen ihn den Vorwurf der boshaften Spötterei und der Heuchelei. Diese Ansicht wurde, obwohl sie mit dem, was über Jonsons Charakter bekannt war, nicht im Einklang stand, von Steevens, Reed, Chalmers, Weber u. a. adoptiert. Die Widerlegung aller Angriffe und Vorwürfe durch O. G. Gilchrist (1808) und W. Gifford (1816) vermochte die Anklagen zwar etwas abzuschwächen, nicht aber völlig zum Schweigen zu bringen. Ein gewisses Mißtrauen gegen Jonson blieb bestehen, wie die Äußerungen Karl Elzes und anderer Erklärer und Kritiker Shakespeares dartun. Die Arbeit Gilchrists und Giffords mußte noch einmal getan werden, und der Verfasser einer jüngst erschienenen großen Biographie Ben Jonsons, Maurice Castelain, hat sich ihr in einer gründlichen kritischen Abhandlung unterzogen (*Revue germanique* III 21 ff. und 133 ff.).

Zunächst prüft er die Zeugnisse über das Verhältnis der beiden Dichter. Es sind zum Teil lange Zeit nach ihrem Tode aufgezeichnete Anekdoten von mehr oder weniger fraglicher Authenzität, zum Teil die sich direkt auf Shakespeare beziehenden Stellen in Jonsons Werken, wie die bekannte Stelle in den «Discoveries» (De Shakespeare nostrati) und die beiden Gedichte in der Folio von 1623. Alles was sich aus diesen Quellen ergibt, ist, daß sich in den Beziehungen der beiden Dichter vielleicht drei Perioden unterscheiden lassen: im Anfang herrschte kollegiales Vertrauen mit einem Schimmer von protegierender Überlegenheit von Seiten des älteren; dann kommt ein Zwist und gegenseitige Angriffe, ohne daß die Ursache klar erkennbar ist; schließlich Wiederannäherung, vielleicht sogar Freundschaft, und aufrichtige Bewunderung des Überlebenden.

Nun hat man eine große Zahl von Stellen in Jonsons Werken gegen Shakespeare gedeutet. Die meisten sind schon von Gilchrist und Gifford als unhaltbar nachgewiesen. Den wenigen, die man vielleicht wirklich auf Shakespeare beziehen kann, fehlt die persönliche Note. Sie zielen nie auf den Menschen, sondern nur auf den Schriftsteller. Sie beruhen ganz allein auf der theoretischen Divergenz der beiden Dichter. Der Autor des «Sturm» und der des «Alchemist« repräsentierten eben zwei entgegengesetzte Richtungen. Nie überschritt Jonson in seinen Anspielungen das Maß. Auch das scheinbar so hart klingende Wort: «Shakespeare ermangelte der Kunst» muß nach dem beurteilt werden, was Jonson unter Kunst verstand: Früchte des Studiums und der Reflexion im Gegensatz zu den natürlichen, angeborenen Qualitäten, die er an Shakespeare bewunderte, im Stillen vielleicht auch beneidete. Jonsons durchaus korrekte Haltung tritt noch besonders klar hervor, wenn man bedenkt, daß Shakespeare zurzeit des Theaterkrieges sich an einigen Stellen (in «Wie es Euch gefällt» und in «Troilus und Cressida») zu beißenden persönlichen Angriffen gegen Jonson hat hinreisen lassen. Die Gründe der Entfremdung sind schwer zu erkennen. Wir wissen nicht einmal, ob die Stücke uns in der ursprünglichen Form überliefert sind. Wahrscheinlich liegt der Ausgangspunkt des Zwistes in Differenzen zwischen Shakespeares Truppe, die Jonsons beide Humour-Komödien aufführte, und dem auf seinen Dichterberuf stolzen Jonson. Aber soweit wir Jonsons

Haltung erkennen können, rechtfertigt nichts die scharfen Angriffe Shakespeares, die die erlaubten Grenzen jedenfalls überschritten, und — Jonson hat offenbar nicht auf sie geantwortet. Sicherlich hat er nicht aus Feigheit oder aus Verachtung geschwiegen, sondern aus Gründen, die ihm nur Ehre machen. —

Weitere Quellennachweise zu Jonsons «Discoveries» (vgl. Sh.-Jb. XLIII 320) aus der Literatur der Renaissance gibt Percy Simpson (*The Mod. Lang. Review* II 201 ff.). Das Werk enthält (nach Jonsons eigener Angabe im Titel) Lesefrüchte, schwerlich dagegen einen originalen Gedanken des Dichters selbst. Sogar Autobiographisches ist antiken Mustern nachgebildet. Jonsons Bemerkung über das Gedächtnis und seine Klage über die nachlassende Kraft seines eigenen Erinnerungsvermögens ist die Übertragung einer Erfahrung des älteren Seneca. Er fand sich selbst in Seneca und ebenso auch seine Zeitgenossen. Die Kritik Shakespeares und die vornehme Huldigung Bacons sind ebenfalls nachgeahmt und angepaßt. Simpson führt Beispiele an für Jonsons Lektüre von J. J. Scaligers «Confutatio Stultissimae Burdonum Fabulae» (des Dichters Handexemplar befindet sich in der Dyce-Library), von Claude Mignaults Kommentar zu Alciatis «Emblemata», von Possevinos «Bibliotheca Selecta. Qua agitur de Ratione Studiorum», und von verschiedenen Schriften des großen Humanisten Johannes Ludovicus Vives. Eine von Jonson übernommene Stelle aus Vives' «In Libros de Disciplinis Praefatio» zeigt, wie der Dichter auch den klassischen Autoritäten gegenüber nicht auf selbständige Kritik verzichtet.

In «Every Man in his Humour» III 2, 66—139 und IV 6, 76—94 findet G. C. Moore Smith (*Modern Language Review* II 348) eine Nachahmung der dritten Szene des dritten Aktes von Shakespeare's «König Johann».

Eine Reihe von Übereinstimmungen bewegt Harlow Dunham Curtis (*Modern Philology* V 105) zu der Annahme, daß die 34. und die 40. Novelle von Masuccio (Ed. Settembrini 1874) die direkte oder indirekte Quelle des von Jonson gemeinsam mit Marston und Chapman verfaßten Stückes «Eastward Hoe» bildet.

Beaumont und Fletcher.

Textkritische Bemerkungen zu «The Elder Brother», «The Spanish Curate», «Wit without Money», «Beggar's Bush» und «The Humorous Lieutenant» veröffentlicht J. Le Gay Brereton in den *Englischen Studien* XXXVIII 278 ff.

In dem spanischen Ritterroman «Espejo de Príncipes y Caballeros» (engl.: «The Mirrour of Knighthood», franz.: «Le Chevalier du Soleil») hatte Joseph de Perott eine Quelle von Shakespeares «Sturm» erblickt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLII 307; dazu XLIII 155). In einem neuen Artikel (*Modern Language Notes* XXII 16 ff.) weist er darauf hin, daß auch Beaumont und Fletcher ihm verpflichtet sind. So ähneln die Schlußszenen von «Philaster» einer Erzählung zu Anfang des dritten Bandes des «Chevalier du Soleil». Der König in «Philaster» entspricht Oliver, Arethusa der Olivia und Pharamond dem Prinzen von Portugal. Im fünften Akt kommt vor: My royal Rosiclear; Rosicler ist aber der Geliebte von Olivia. Auch eine sprach-

liche Eigentümlichkeit deutet auf die Quelle: die spanische Verwendung des Wortes «to leave» cum Infinitivo im Sinne von «to cease». In anderen Stücken finden sich mehrfach Spuren der Bewunderung für den «Knight o' th' Sun». Auch Werke anderer spanischer Autoren waren dem Dichterpaar bekannt, so die «Noches de Invierno» (Pamplona 1609) von Antonio de Eslavas und «La Enemiga Favorable» von Francisco Tárraga.

John Webster.

Eine längere Untersuchung über «Montaigne, Webster, and Marston» (*Notes and Queries* 10. S. IV 41, 121, 302; V 301, 382; VI 22, 122, 242) faßt Charles Crawford in folgenden Worten zusammen: «Gewisse Übereinstimmungen zwischen Webster und Marston lassen sich nicht durch gegenseitige Entlehnung, sondern durch eine gemeinsame Quelle, nämlich Montaigne, erklären, und die Annahme, daß «The Duchess of Malfi» und «A Monumental Column» zu gleicher Zeit oder fast gleichzeitig im Jahre 1613 geschrieben wurden, erscheint gerechtfertigter als die Vermutung, daß beide Stücke durch eine Zahl von Jahren von einander getrennt sind. Ich habe alle datierten Werke von Websters literarischen Vorbildern, die ich auffinden konnte, genau geprüft, doch keines hat mir auch nur den Schatten eines Schattens von Beweis dafür erbracht, daß «The Duchess of Malfi» später als 1613 geschrieben wurde. Aber ich habe bewiesen, daß das Werk nach dem Tode des Prinzen Heinrich (6. November 1612) verfaßt sein muß.»

Eine Anspielung auf Jonsons «Masque of Queenes» (1609), in der die männliche Tugend durch Perseus verkörpert wurde, sieht Percy Simpson (*Modern Language Review* II 162f.) in einer Stelle in Websters «The White Devil» III 2, 134—5

> . . . my defence of force like Perseus
> Must personate Masculine vertue to the point.

Damit würden die verschiedenen Versuche, die Stelle anders zu interpretieren (z. B. den Namen Perseus durch Portia zu ersetzen), in sich zusammenfallen.

George Chapman.

Eine Reihe textkritischer Bemerkungen zu Chapmans Dramen bietet J. Le Gay Brereton in «*The Modern Language Review*» III 56ff., während in den *Englischen Studien* XXXVIII 359ff. T. M. Parrott den Text eines Stückes, des «Bussy d'Ambois», einer genaueren Untersuchung würdigt. Die alten Ausgaben des Dramas zerfallen in zwei Gruppen: (A) die erste Ausgabe von 1607 und die nur mit verändertem Datum gedruckte Ausgabe von 1608, (B) die sieben Jahre nach Chapmans Tode erschienene Ausgabe von 1641, in der Fleay eine noch von Chapman selbst herrührende Textrevision erblickt; auf sie stützen sich die Ausgaben von 1646 und 1657. Die Gruppe B erscheint Parrott in jeder Beziehung der Gruppe A überlegen zu sein, sowohl in der Diktion als auch in der Freiheit des Metrums und der Anpassung an die Erfordernisse der Bühne, die vielleicht die Unterstützung durch einen Schauspieler vermuten lasse. B sollte deshalb für neuere Aus-

gaben der autoritative Text sein. Die beste moderne Ausgabe, die von Boas (Belles-Lettres Series, Boston and London 1905), geht auf B zurück. Parrott prüft die Abweichungen der Gruppe B von A und will die Gründe auseinandersetzen, die zu den Abänderungen veranlaßten. Ihm ist Chapman der größte elisabethanische Dichter neben Shakespeare und Marlowe.

John Stephens.

«Cinthias Revenge: or Mænanders Extasie» erschien anonym 1613. Die Dedikation war gezeichnet «I. S.». In einigen Exemplaren steht auf dem Titelblatt «Written by John Stephens, Gent». Diese Angabe, die von Halliwell und vor ihm von Kirkman angezweifelt worden ist, wird durch eine Stelle in Stephens' «Essayes and Characters» bestätigt. In «Essay. VII. of Poetrie» bringt Stephens ein Zitat aus dem III. Akt, unter ausdrücklicher Quellenangabe (Percy Simpson in *The Mod. Lang. Rev.* II 348ff.).

«The Yorkshire Tragedy.»

Als Verfasser der «Yorkshire Tragedy» glaubt Bertram Dobell (*Notes and Queries* 10. S. VI 41ff.) besonders auf Grund stilistischer Beobachtungen George Wilkins, von dem das Drama «The Miseries of Inforst Marriage» stammt, ansehen zu dürfen. Beide Stücke weisen Übereinstimmungen auf: eine gewisse Eindringlichkeit, zugleich auch eine gewisse seelische Derbheit, die gegen Shakespeares Verfasserschaft spricht, zahlreiche Endreime, unregelmäßigen Versbau, allgemeine Ähnlichkeit in der Bewegung und dem Tonfall der Verse, dazu die Manier der häufigen Wortwiederholung. Dies alles scheint für die Identität des Verfassers der «Yorkshire Tragedy» mit dem der «Miseries» zu sprechen. Vielleicht habe Shakespeare das Drama revidiert; daß er mit Wilkins in Verbindung gestanden, daß dieser an «Timon» und «Pericles», ja sogar am «Macbeth» beteiligt gewesen sei, will Dobell bei anderer Gelegenheit nachweisen.

«The Faire Maide of Bristow.»

In seinen kritischen Bemerkungen zu A. H. Quinns Ausgabe von «The Faire Maide of Bristow» (Philadelphia 1902) erwähnt J. Le Gay Brereton (*The Mod. Lang. Review* III 74), daß das Wort «Convertine» in Vers 1219 (Let her be had among the Conuertines) im New Engl. Dict. nur einmal belegt werden konnte und zwar in Day's «Law Trickes» I 2:

> Did not true learning make the soule diuine,
> She hath spoke enough to make me conuertine.

Vielleicht spricht dies für Colliers Theorie, der das Stück Day zuschreibt.

Andere anonyme Stücke.

Uber zwei anonyme Stücke des 17. Jahrhunderts macht Joseph Quincey Adams, Jr., (*Mod. Lang. Notes* XXII 135ff.) Mitteilungen.

Der Verfasser des in MS. Egerton 1994 (Brit. Mus.) erhaltenen Stückes «The Launching of the Mary; or The Seaman's Honest Wife», written by

W. M. gent. in his returne from East India. Ad 1632» ist aller Wahrscheinlichkeit nach William Methold, ein Beamter der East India Company. Das Stück ist mehr oder weniger ein Lobgesang auf diese Gesellschaft. Der Verfasser trat 1615 in die Company ein und brachte es bald zu höheren Stellungen. In einem seiner Briefe (Addit. MS. 11,268) vom 22. Dezember 1634 wird das Stück erwähnt.

Ein 1682 gedrucktes Drama «The Christmas Ordinary, a Privat Show . . . By W. R. Master of Arts» rührt von William Richards (1643—1705), Pfarrer zu Helmdon in Nordhamptonshire her. Das Stück ist eine Jugendarbeit aus des Verfassers Studentenzeit und wurde Weihnacht 1659 zu Oxford aufgeführt.

VIII. Nachwirken der elisabethanischen Zeit.

W. Scott und Philip Sidney.

Eine große Reihe paralleler Motive in Scott's «Ivanhoe» und Sidney's «Arcadia» zeigt Robert T. Kerlin (*Mod. Language Notes* XXII 144ff.) auf. Es sind nicht nur Züge allgemeiner Art, wie z. B., daß beides Ritterromane sind und daß in beiden pastorale Szenen eingeflochten sind usw., sondern in der Haupthandlung beider Romanzen kehren drei gleiche Motive wieder, nämlich die Turniere, die Gefangennahme und Einkerkerung der Heldinnen und des Helden und endlich die Belagerung. Ein näherer Vergleich ergibt überraschende Übereinstimmungen in der Durchführung dieser Motive.

Anspielungen auf Shakespeare.

Eine Anspielung auf Shakespeare findet sich, nach der Mitteilung von G. Thorn Drury (*Notes and Queries* 10. S. VI 27) in einem Widmungsgedicht Anthony Davenports «To the Author» vor Sheppards «Loves of Amandus and Sophronia» (1650):

See how the Learned Shades do meet,
And like Æriall shadowes fleet,
More in number then were spide
To flock 'bout the Dulichian Guide.
The first, Museus, then Catullus,
Then Naso, Flaccus, and Tibullus;
Then Petrarch, Sydney, *none can move*
Shakespeare out of Adonis Grove,
There sullenly he sits; but these
Admire thy novell Rhapsodies,
Dear Friend, which ever shall subsist,
Spite of Oblivion's hiding-mist.

Im 17. Jahrhundert, besonders zur Zeit des Commonwealth, erzählten mehrfach phantasiereiche Personen von furchtbaren Schlachten, die sie sich in Lüften hätten abspielen sehen, und berichteten über ihre Visionen in *sonderbaren* Broschüren. Eine davon, «A Relation of Strange and Wonder-

ful Sights, 1. Jan. last, in the sky, near Selby», fand eine Erwiderung in «A Second Edition of the New Almanack For the Year 1656, or, the Nocturnall revised», 1656. Es verspottet die Pamphletisten und identifiziert die Führer der himmlischen Armee, z. B. «Lieutenant Colonel Shakespeare a very redoubted commander». Was würde, fragen *Notes and Queries*, 10. S. VIII 406, der Kritiker zu unseren Militärballons sagen?

Shakespeares Wohnhaus in Stratford.

Über das Schicksal von New Place berichtet der Brief einer reisenden Dame, der im Juli 1760, ein Jahr nach der Zerstörung des Hauses durch den Rev. Francis Gastrell, in *The London Magazine* veröffentlicht wurde (*Notes and Queries* 10. S. VII 06). Es heißt darin von dem Hause und dem Maulbeerbaum: «As the curiosity of this house and tree brought much fame, and more company and profit, to the town, a certain man, on some disgust, has pulled the house down, so as not to leave one stone upon another, and cut down the tree, and piled it as a stack of fire-wood, to the great vexation, loss and disappointment of the inhabitants; however an honest silversmith bought the whole stock of wood, and makes many odd things of this wood for the curious, some of which I hope to bring with me to town.»

Fielding und Shakespeare.

E. Yardley weist in *Notes and Queries* 10. S. VII 444f. darauf hin, daß Fielding in seinen Werken Shakespeare nicht nur zitiert und ihn den «unsterblichen Shakespeare» nennt, sondern daß auch sonst Anklänge in Gedanken und Situationen sich finden. Z. B. ist die ganze Szene, in der man Blifil Sophia als Gatten aufdrängt, eine Prosawiedergabe der entsprechenden Szene in «Romeo und Julia»: Sophia ist Julia, Mrs. Honour ist die Amme, Squire Western ist Capulet, Mrs. Western, des Squires Schwester, ist Lady Capulet und Blifil ist Graf Paris. Die Charaktere sind zwar verschieden, die Situation aber ist dieselbe.

Shakespeare-Abschriften aus dem 17. Jahrhundert.

Eine Mitteilung William E. A. Axons in *Notes and Queries* 10. S. VII 421 verdient Verbreitung und Nachprüfung. In H. R. Duthillœuls «Catalogue descriptif et raisonné des Manuscrits de la Bibliothèque de Douai» (Douai 1846) wird MS. 740 beschrieben als ein Quartband aus dem 18. Jahrhundert in Pergamenteinband mit folgendem Inhalt: 1. «TwelfthNight; or, What You Will»; 2. «As You Like It»; 3. «The Famous Comedy of Errors»; 4. «Romeo and Juliett»; 5. «Julius Caesar» und 6. «Macbeth». Außerdem 7. Lees «Mithridates»; 8. Drydens «Indian Emperor» und 9. Davenants «Siege of Rhodes». Das Buch gelangte in die Stadtbibliothek aus der Sammlung des englischen Benediktinerkollegs von Douai. Da die Stücke Lees, Drydens und Davenants schon vor der Revolution veröffentlicht wurden, gehört die Handschrift vielleicht noch ins 17. Jahrhundert. — Von weiteren

dramatischen, aber nichtenglischen Codices werden in dem Katalog noch erwähnt ein Seneca aus dem 15., eine «Habrahamus Comœdia» und ein «Oswinus» aus dem 17. und «Homo Varius» aus dem 18. Jahrhundert.

Lessing und Shakespeare.

Zu ähnlichen Resultaten wie eine früher an dieser Stelle erwähnte Untersuchung Meisnests (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLI 292) gelangt eine Studie über «Lessing und Shakespeare» von Gustav Kettner (*Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik* 1907, 1. Abt., XIX. Bd., 267ff.). Er gibt eine Darstellung der Äußerungen Lessings über Shakespeare, wobei er besonders die Urteile zeitgenössischer Kritiker sowohl des Auslandes (Voltaire, Young) als Deutschlands (Mendelssohn, Gerstenberg) zum Vergleich und zum Maßstab der Bedeutung von Lessings Kritik heranzieht. Es stellt sich dabei heraus, daß man sich vor einer Überschätzung von Lessings Verdienst um Shakespeare hüten muß. Von größerer Bedeutung beispielsweise als Lessings Ausführungen in den «Literaturbriefen» von 1759 ist das im selben Jahr erfolgte Erscheinen von Youngs Schrift «Conjectures on Original Composition» gewesen. Wie fern Lessing dem englischen Dramatiker damals noch stand, zeigt sich darin, daß er im nächsten Jahr sich hauptsächlich mit Diderots Theater beschäftigte, der auch seinem produktiven Schaffen die Richtung gab, während kaum eine Spur die Nachwirkung Shakespeares verrät. Erst 1767 kommt Lessing in der «Hamburgischen Dramaturgie» wieder auf Shakespeare zurück, ohne aber viel mehr als Einzelheiten einiger weniger Tragödien (den Komödiendichter Shakespeare ignoriert er) zu berühren, wobei er mehrfach aus tiefer eindringenden Untersuchungen von Zeitgenossen wie Mendelssohn und Gerstenberg ein Schlagwort gewinnt, «das wie alle Schlagwörter um so leichter nachgesprochen wird, als man sich nichts Besonderes dabei zu denken braucht!» Aber gerade weil er seinen Urteilen die scharfe Form zu geben vermochte, wurden sie zu gangbarer Münze, und ihrer Allgemeinheit verdankten sie ihre scheinbare Allgemeingültigkeit.

Goethe und Shakespeare.

Ein Aufsatz von Hans Daffis über «Goethe und Hamlet» (*Vossische Zeitung*, Sonntagsbeilage 37 vom 13. Okt. 1907) enthält Mitteilungen über das jetzt in Weimar gebrauchte Regiebuch des «Hamlet». Wie das zu Goethes Zeiten vorhanden gewesene Regiebuch aussah, wissen wir nicht, da es bei dem Theaterbrand im Jahre 1824 mit zu Grunde gegangen ist. Das heutige muß, nach Schrift, Orthographie, Papier usw. zu schließen, bald nach dem Brande hergestellt sein. Bei der Zähigkeit, mit der man gerade beim Theater an der Tradition festhält, darf man annehmen, daß die Striche und Änderungen, die dieses Regiebuch zeigt, im wesentlichen auf Überlieferung aus der Goethezeit beruhen. «Von den Personen des Stückes sind Voltimand, Cornelius, der Priester, Reinhold, Fortinbras, ein Gesandter gestrichen, der Schauplatz bleibt immer Helsingör, da der vierte Auftritt des *vierten Aktes*, in dem wir uns auf einer Ebene in Dänemark befinden,

wegfällt. Im ersten Akt ist verhältnismäßig wenig gekürzt und geändert. Einzelne längere Reden sind zusammengezogen, vor allem alles auf Fortinbras Bezügliche ausgelassen, Härten des Ausdrucks gemildert, irgendwie Anstößiges, wie überhaupt durch das ganze Stück, vielleicht allzu peinlich ausgemerzt. In dem ersten Auftritt des zweiten Aktes ist die ganze Unterredung zwischen Polonius und Reinhold gestrichen, in dem zweiten die mit Voltimand, der ganze Wortwechsel Hamlets mit Polonius vor dem ersten Auftreten der Schauspieler und schließlich ein gut Teil des Schlußmonologes. In dem zweiten Auftritt des dritten Aktes ist die Pantomime weggefallen, der König im Schauspiel muß sich kürzer fassen, die große Szene zwischen Hamlet und der Königin im vierten Auftritt ist, namentlich gegen Schluß, stark zusammengestrichen. Im vierten Akt ist der vierte Auftritt, wie erwähnt, ganz weggefallen, der fünfte wesentlich zusammengedrängt, der sechste, welcher den Brief Hamlets an Horatio enthält, ganz beseitigt und der siebente bis auf die letzte entscheidende Aufforderung an Laërtes und den Bericht der Königin von Opheliens Ende gekürzt. Im fünften Akt ist die Totengräberszene bis auf das eine Lied «ein Grabscheit und ein Spaten wol . . .», Hamlets Betrachtung beim Schädel des Rechtsgelehrten und den Wortwechsel mit dem Priester so gut wie vollständig gegeben, dagegen der zweite Auftritt, wo alles dem Ende zutreibt, recht geschickt sehr stark zusammengestrichen, so daß er erst mit der Mitteilung Osricks an Hamlet von des Königs Wette beginnt und eigentlich nur den Zweikampf mit Laërtes bietet. Der Waffenwechsel wird durch folgende eingeschobene Zeilen motiviert, die vielleicht auf Goethe selbst zurückgehen, da wir aus einem Briefe Wolffs an Blümner wissen, daß er aus Eigenem beigesteuert hat:

Hamlet: Ha, was ist das? ich bin verwundet!
Wie, Laërtes, heißt das redlich handeln,
im Ritterspiel, der Übung nur geweiht,
Euch eine Klinge, wie zum Kampf zu wählen?
Gebt mir Genugtuung, laß uns die Waffen
wechseln.

Das Ganze schließt mit den Worten des Horatio:

Da bricht ein edles Herz. — Gute Nacht
mein Fürst!
Und Engelscharen singen Dich zur Ruh!»

Wichtig ist, daß in dieser Weimarer Bühnenbearbeitung kaum etwas von den sehr einschneidenden Vorschlägen zu spüren ist, die Goethe in seinem «Wilhelm Meister» zur Inszenierung der Tragödie gemacht hatte. Seine Überzeugung von der Heiligkeit fremden, literarischen Gutes mochte ihn von einer Bearbeitung in diesem Sinne zurückgehalten haben. Warnte doch sogar der Braunschweiger Theaterleiter August Klingemann, der 1815 eine auf der Bühne erfolgreiche Hamlet-Bearbeitung nach Goethes Andeutungen im «Wilhelm Meister» veröffentlicht hatte, später davor, in den Organismus einer Dichtung mit so grober Hand einzugreifen, wie er selbst es getan hatte.

Shakespeare-Kultus in Ungarn.

In Ungarn hat im vergangenen Jahr die Kisfaludy-Gesellschaft, die erste dortige literarische Vereinigung, aus ihrer Mitte eine Kommission gebildet mit dem Zweck, den Shakespeare-Kultus in Ungarn wachzuhalten und die Literatur über Shakespeare zu fördern. In der ersten Sitzung dieser Kommission (19. Januar 1908) begründete der Präsident der Akademie der Wissenschaften Albert Berzeviczy diesen Beschluß damit, daß nach den englischen Nationen in beiden Weltteilen und nach Deutschland die ungarische Nation es ist, bei der die Kenntnis und Würdigung, das Bestreben nach Verbreitung der Shakespeare'schen Dichtung am längsten und am stärksten entwickelt ist. Seit 130 Jahren sind in Ungarn nahezu 1200 Bände Shakespeare'scher oder auf Shakespeare bezüglicher Arbeiten erschienen Als erstes Shakespeare'sches Drama wurde 1793 «Romeo und Julia» in der Übersetzung (aus dem Deutschen) von Szabó-Kun (1786) gespielt. Heute liegen alle Dramen ins Ungarische übersetzt vor, die meisten sogar in mehreren Übertragungen. So wurden «Othello», «Macbeth», «Romeo» achtmal, «König Lear» siebenmal übersetzt. Die hervorragendsten Dichter, darunter Arany und Petöfi, suchten den großen Briten dem ungarischen Publikum nahezubringen. Der Shakespeare-Tag des Jahres 1864 gab der Kisfaludy-Gesellschaft den Anlaß, die erste Gesamtausgabe Shakespeares in ungarischer Sprache zu veröffentlichen, die innerhalb vierzehn Jahren in 19 Bänden vollendet wurde.

Alexander Somló berichtete in derselben Sitzung über die alten ungarischen Shakespeare-Darsteller. Er nannte die Namen von Martin Lendvay, Gabriel Egressi, Sigmund Désy-Kádár, Franz Gyulai, Karl Dragus, Anton Tóth und Julius Rónai. (*Pester Lloyd*, 20. Jan. 1908, Abendblatt.)

Amerikanische Shakespeare-Ausgaben.

Ein willkommene bibliographische Ergänzung zu Churchill's Festrede in Weimar (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLII) enthalten die *Publications of the Modern Language Association of America* (XXII 633ff.) in den ausführlichen Zusammenstellungen von Jane Sherzer über «American Editions of Shakespeare 1753—1866». Von der ersten amerikanischen kritischen Arbeit über Shakespeare, dem in London 1753 erschienenen «Shakespear Illustrated» der Amerikanerin Charlotte Ramsay (bekannt als Mrs. Lennox) ausgehend, mustert sie bis herab zu Richard Grant Whites berühmter Shakespeare-Ausgabe (1857—1866), die James Russell Lowell 1859 für die beste vorhandene Shakespeare-Ausgabe erklärte, sämtliche Drucke der Shakespeare'schen Werke, die in Amerika auf den Markt gekommen sind. Die genaue Wiedergabe der Titel usw. wird von kritischen Bemerkungen über die Arbeit der Herausgeber begleitet, der Wert der verschiedenen Ausgaben durch Textvergleichungen festgestellt. Aus den Einzelheiten der Arbeit sei die Vorgeschichte des ersten amerikanischen Druckes eines Dramas von Shakespeare erwähnt, die zeigt, auf welche Weise der puritanische Widerstand gegen Theateraufführungen überwunden werden mußte. In Boston wurde erst 1792 ein Theater eröffnet. Aber nur unter dem Namen «*New Exhibition Room*» durfte es ins Leben treten, und die Aufführungen von

«Romeo und Julia» und «Hamlet» segelten unter der Flagge von «Moral lectures»! 1794 wurden die Theateraufführungen fortgesetzt und ihnen verdankten die Amerikaner ihre ersten Shakespeare-Ausgaben, «Hamlet» und «Twelfth Night», deren Herausgeber wohl der Theaterdirektor Charles Stuart Powell gewesen ist.

IX. Shakespeare auf der modernen Bühne.

Neue Inszenierungsexperimente.

Die Versuche, für unsere Shakespeare-Aufführungen eine vereinfachte Bühne zu schaffen, unter Benutzung dessen, was über die Gestaltung des altenglischen Theaters in neuerer Zeit erschlossen worden ist, werden immer wieder von neuem aufgenommen und stoßen bei der Kritik auf Teilnahme. Fand doch sogar Beerbohm Trees primitive, wenn auch unelisabethanische Hamlet-Bühne vielfach Anerkennung. «Er gab die meisten Szenen ohne Dekoration, alle vor einem dunkelgrünen Vorhang, von dem sich die Gestalten der Darsteller ruhig und wirksam abhoben», schreibt Brandl in seinem Aufsatz über «Englische Hof(?)schauspieler in Berlin» (*Deutsche Rundschau*, Juni 1907, S. 462), und Alfred Kerr (*Der Tag* 200, 21. April 1907) faßt seinen Eindruck in folgende Worte: «... Trees Hamletbühne war auch nicht Überlieferung. (Sie hätte sonst im Hintergrunde das Gerüst mit dem Balkon haben müssen wie anno Elisabeth.) Aber die Ausführung des nicht neuen Experimentes hatte den großen Zug. Trees Hamlet-Bühne bleibt zukunftsvoll. ... Etwas ernsthaft Reizvolles. Nur drei stumme Stoffwände. Trübe Hamlets-Welt; nordisch-tragische Welt in der Halbfinsternis dieser starrend-schattigen Begrenzungen. Auf solchem Grund grundvornehme Bilder. Ein Kartenkönig wie aus der Ballade. Das ganze wie eine Ballade. ... Ich habe niemals Hamlet-Stimmung in Anordnung, Mobiliar, Licht so gefühlt».

Daß Beerbohm Tree selber in diesem Versuch etwas zukunftsvolles erblickt, wird man nach den anderen Proben, die er uns im vorigen April von seiner Inszenierungskunst gab und denen Rudolf Fischer im letzten Jahrbuch eine ausführliche Besprechung gewidmet hat, schwerlich annehmen dürfen. Es war ein künstlerisches Experiment, und ein ähnliches wurde im vergangenen Sommer am 4. Juli den Besuchern der Festspiele des Rheinischen Goethe-Vereins in Düsseldorf geboten. Auch hier gab es neben einigen mit allen modernen Hilfsmitteln inszenierten Dramen («Coriolan», «Antonius und Kleopatra») ein Lustspiel, «Der Widerspenstigen Zähmung», auf einer Shakespeare-Bühne zu sehen. Der leitende Regisseur der Festspiele, Max Grube, hat in dem *Programmbuch* den Versuch eingehend motiviert. Er ist lediglich als «eine Postkutschenfahrt ins alte romantische Land» aufzufassen und verfolgt keineswegs den Zweck, die Bühnenkunst des modernen Theaters, die eine historisch berechtigte, in allen Künsten wahrnehmbare Entwicklung genommen hat, wieder um Jahrhunderte zurückzuschieben. Grube hält zu solchen Experimenten nicht alle Dramen Shakespeares für geeignet. Man muß dazu ein Stück wählen, «bei dem die wechselnden Schauplätze sich in keinen allzugroßen Gegensätzen be-

wegen, wo wir nicht nötig haben, mit unserer, ich will es gern zugeben, in diesem Punkt geschwächten Phantasie aus dem Staatsgemach in die öde Heide, aus dem Kerker in den Garten zu wandern, ohne daß uns die bisher üblichen und gewohnten Hilfsmittel der Bühnendekoration diese Wege erleichterten. Als ein solches Stück bot sich ganz von selbst «Der Widerspenstigen Zähmung» dar. Hier finden wir nur zwei Szenen, die notgedrungen in einem Zimmer im Hause Petruchios spielen müssen. Der Vorhang der Mittelbühne kann uns mühelos zu dieser Illusion verhelfen, wir werden uns ja leicht daran erinnern, daß an Stelle unserer heutigen Tapeten die Zimmerwände in früheren Zeiten durch Gobelins oder Stoffbehänge bekleidet waren. Alle anderen Vorgänge können wir uns auf dem gewissermaßen neutralen Boden der Shakespeare-Bühne wohl vorstellen, in dem wir in diesem Falle eine Straße erblicken können». Lebhafter Erfolg hat den Versuch belohnt, der auch dadurch interessant war, daß das Rahmenstück vom Kesselflicker Schlau mitgespielt wurde. Hierdurch erschien die Komödie selbst als Stück im Stück, und dem modernen Zuschauer wurde durch die Unrealität der Rollen das Verständnis für den aller Realität entbehrenden Schauplatz erleichtert. Den äußeren Anblick der Bühne beschreibt Willy Rath in der *Täglichen Rundschau* vom 10. Juli 1907 folgendermaßen: «Während der Vorhang sich hebt, hämmern und basteln Handwerksleute ein letztes auf einem großen Podium, das mit unverdeckten Unterlagen auf der Bühne errichtet und rückwärts mit einem schrägen Strohdach überdeckt ist. Sie befestigen zu beiden Seiten des Podiums, an den dicken Holzsäulen, die das Strohdach tragen, eine Art Zelttuch-Vorhänge und hasten davon. Trompetenstöße künden den Beginn des Spiels an. Das Podium ist die «Shakespeare-Bühne» nach dem Muster des Londoner Schwantheaters von anno 1600. Die Stadttheaterbühne stellt den Hof vor; denn ein ländlicher Wirtshaushof ist Vorbild dieses volkstümlichen Theaters. . . . Wir im Parkett haben, streng genommen, diesmal kein Recht zu sitzen, da wir die Gründlinge im Parterre, d. h. auf dem großen Stehplatz im Hof vorstellen. Unter dem Dach hängt ein seitlich verziehbarer Vorhang, dahinter zeigt sich ein solider Altan. . . . Hier diente die Erhöhung, wie ihr Urbild bei so mancher Gelegenheit als Sitz für die Schauspieler, die beim «Spiel im Spiel» die Zuschauer mimten . . .»

Das «*Düsseldorfer Tageblatt*» (5. Juli 1907) hatte den Satz in Max Grubes Programm: «Dennoch stehen von Zeit zu Zeit Männer auf, die mit starker eigener Phantasie begabt, die Hilfsmittel der modernen Inszenierung eher störend als fördernd empfinden und besonders für Shakespeare eine restitutio ad integrum fordern usw.» auch auf A. Brandls Anregung einer neuen Art, Shakespeare zu spielen, bezogen, wie sie vor zwei Jahren in Weimar an «Richard II.» erprobt wurde. Demgegenüber ist darauf hinzuweisen, daß eben Brandl damals aussprach, für Shakespeare sei die zauberhafteste Versinnlichung gerade gut genug, und daß es ihm nur darauf ankam, gewisse Vorzüge der alten Bühne, besonders die Vermeidung der Pausen, der modernen Bühnentechnik hinzuzugewinnen. Diese Anregung, deren einziger Zweck die Konzentration der Wirkung eines Dramas war, ist von dem Mannheimer Intendanten Dr. Hagemann wieder aufgenommen und hat zu der Schöpfung einer «Idealbühne» im Mannheimer Hoftheater

geführt, die mit Vermeidung der Pausen und unter Verzicht auf die Illusion bestrebt ist, jedes Drama als künstlerische Einheit zu zeigen und der Phantasie der Zuschauer den freiesten Spielraum zu gewähren. Über die Art, wie diese Bühne ins Werk gesetzt wird, schrieb der Dramaturg des Theaters, Dr. Georg Altman, dem *Berliner Börsen-Courier* (22. Oktober 1907): «Das Grundprinzip der neuen Bühne besteht einfach darin, daß die Anordnung des Bodens, also der horizontalen Abgrenzungsflächen mit einem einfachen Treppenarrangement und dahinter liegenden zwei Terrassen, und daß die Anordnung der beiden seitlichen Abgrenzungsflächen, die durch zwei hintereinander gestellte viereckige Türme gebildet werden, das ganze Stück hindurch dieselbe bleibt. Nur die hintere, die Prospektwand, wird jedesmal ausgewechselt, indem die verschiedenen Zimmertypen durch verschiedene Gobelins und die freien Gegenden durch sehr einfache Fronten und einen Rundhorizont abgeschlossen werden. Da die genannten Türme beliebig verschoben und die Gobelins jedesmal ganz verschieden tief gehängt werden können, so kann man neben den höchsten und weitesten Sälen auch die allerintimsten Gemächer mit den originellsten Grundrißanordnungen erzielen. Bei alledem spielt die Beleuchtung insofern eine Hauptrolle, als sie es ist, die zusammen mit den farbig sehr wirksamen charakteristischen Gobelins dem einzelnen Interieur die beabsichtigte Grundstimmung verleihen muß. Die neue Bühne ist so konstruiert, daß die Verwandlungen nicht länger als höchstens 30 Sekunden in Anspruch nehmen.» Über den Erfolg einer «Hamlet»-Aufführung auf dieser Bühne schreibt H. Sinsheimer (*Die Schaubühne* 45, 7. November 1907): «Diese nachahmenswert einfache Anordnung der Szene, aus der Hagemann, zumal auf dem Kirchhof, über alles Erwarten gelungene Stimmungswirkungen zutage hob, ermöglichte die Aufführung der Tragödie ohne merkliche Pausen. Die Inszenierung atmete eine wohltuende Ruhe aus, die sich als ein im Raume Gegebenes der Darstellung aufprägte.» Namentlich der Geisterszene kam nach anderen Mitteilungen (u. a. *Münchener Neueste Nachrichten* vom 23. Oktober 1907) die neue Einrichtung sehr zustatten. Das Gespenstische des Vorgangs konnte nicht besser getroffen werden. — Von Wichtigkeit ist es, daß man diese Bühneneinrichtung auch bei nicht-shakespeareschen Dramen zur Anwendung gebracht hat. Beim «Don Carlos» ermöglichte sie, in vier Stunden das vollständige Drama mit Weglassung nur ganz unwesentlicher Stellen zu geben. Aber diesem gewiß nicht zu unterschätzenden Vorzuge steht, wie die *Frankfurter Zeitung* (25. Dezember 1907) bemerkt, ein großer Nachteil gegenüber, «denn es läßt sich doch nicht so ohne weiteres die Shakespeare-Bühne in eine Schiller-Bühne verwandeln. Was im «Hamlet» mit seinem düsteren Kolorit so hoch befriedigt, wirkt im «Don Carlos» oft nüchtern und kahl. Es gehört doch eine reiche Phantasie des Beschauers dazu, diese grauen Wände, einfachen Behänge und kleinen, aus Vorhängen hergestellten Kabinette in Einklang zu bringen mit der üppigen Pracht der Renaissance am Hofe Philipps von Spanien. Und wir halten diese Einrichtung überhaupt nur dann für möglich, wenn von der Darstellung eine so starke Wirkung ausgeht, daß sie sich siegreich in dieser dekorativen Einfachheit behaupten kann».

Bücherschau.

The Cambridge History of English Literature ed. by A. W. Ward, Litt. D., F. B. A., Master of Peterhouse and A. R. Waller, M. A. Peterhouse. Vol. I from the Beginnings to the Cycles of Romance, Cambridge: at the University Press 1907, 504 u. XVI S.

Als Geschichte pflegen wir die Aufzeigung aufeinanderfolgender Geschehnisse in ihrer ursächlichen Bedingtheit und Abhängigkeit von einander aufzufassen. In der Darstellung eines großen Zeitraumes gewinnt demzufolge naturgemäß der Einzelvorgang seine Hauptbedeutung, indem er als Entwicklungsglied oder als Teil eines größeren Ganzen dargetan wird. Die Literaturgeschichte als Kunstgeschichte zeigt nun freilich insofern ein besonderes Gesicht, als ihre Geschehnisse sich zu in sich selbständigen und ewigen Denkmalen verkörpern. Sie erheben damit den besondern Anspruch auf die Untersuchung, mit welchen stofflichen und formalen Mitteln ihre Kunstwirkung zustande gekommen ist. So tritt neben die auf der streng philologischen Forschung beruhende genetische Erklärung die ästhetische. Beide sind, wie schon Scherer — in der Theorie — ausdrücklich anerkannte, nicht Feindinnen, sondern sie vermögen im Gegenteil nur vereint die ihnen zugefallenene Aufgabe vollständig zu lösen; und die Bedingung einer harmonischen, innerlich einheitlichen Lösung ist es, daß beide Methoden vor demselben Pflug gehen. Aber weder die rechte Behandlung des literarhistorischen Einzelvorgangs im obigen Sinne, noch die harmonische Vereinigung des philologisch-genetischen und des ästhetischen Gesichtspunkts ist da möglich, wo ein zusammenhängendes Arbeitsgebiet in eine Fülle kleiner Distrikte aufgeteilt wird. Man kann nicht zweifelhaft darüber sein, daß die englische Literatur als Ganzes ein solches zusammenhängendes Gebiet nicht eigentlich darstellt. Namentlich der Abbruch der Traditionen durch die Normannen-Eroberung ist eine sichtbar einschneidende Grenze. Äußerlich minder offensichtlich, aber gedanklich und formell ähnlich verschieden von einander trennen sich dann im Laufe ihrer Entwicklung noch mehrmals die Perioden. Aber wenn in dem vorliegenden Werke allein die angelsächsische Zeit sieben verschiedenen Bearbeitern anvertraut ist, die sich gelegentlich in 7 oder 12 Seiten ihrer Aufgabe entledigen, so führt diese Arbeitsteilung doch zu einem Resultat, das sich mit dem Charakter eines Werkes als Geschichte nicht mehr vereinigen läßt. Die Herausgeber

ıüssen sich darüber klar sein, daß jede Art größerer Synthese dabei außer-rdentlich erschwert worden und die Aufklärung der Einzelerscheinung aus em größeren Zusammenhang oft nahezu unmöglich geworden ist. Nament-ıch gilt alles dies von dem ersten, die angelsächsische Zeit behandelnden 'eil. Es geht wohl nicht an, um ein Beispiel herauszuheben, kurzerhand as tiefe Gefühl in dem «Traum vom hl. Kreuz», die Farbenfreudigkeit in em bunten Gemälde des «Phönix» und den «melancholy sense of kinship» wischen menschlicher Sorge und der Klage der grauen Wellen im «Seeahrer» auf keltischen Einschlag zurückzuführen (S. 42). Einem in sich ein-eitlichen Werk; das eine bestimmte völkerpsychologische Physiognomie der ıngelsachsen entwürfe, zu der die bezeichneten Züge nicht stimmten, rürde man prinzipiell das Recht auf eine solche Behauptung zusprechen. Iier wirkt sie als aus der Luft gegriffen. Aber der Gegenstand ist vielleicht richtig genug, um einen Augenblick bei ihm stehen zu bleiben. Was soll enn eigentlich das Keltische an dem «joy in colour attested by the vivid ainting of blossom and leaf in The Phoenix» sein? Zunächst handelt es ich in diesem Gedicht nur um eine Übersetzung des Pseudo-Lactantius, die och dazu in der Auffassung einfacher, im Stil breiter, in der Anschauung ıinder farbenprächtig ist und nur ganz gelegentlich dichterisch wertvolle 'usätze bringt. Dann grenzt sich die Naturbeschreibung in der echten ngelsächsischen Literatur mit ihrer Bevorzugung des Düstern und der Natur im Kampf» so sichtlich gegen die Phönix-Stimmung ab (vgl. neben '. Moormann auch die wertvolle Materialsammlung bei O. Lüning, Die Iatur in der altgerm. Epik, Zürich 1888), daß sie sich schon dadurch als zu 'erallgemeinerungen ungeeignete Unterlage erweist. Aus einer in ihrem 'harakter von der heimischen Kunst abweichenden Übersetzung kann man och keinerlei Schlüsse auf Beeinflussungen ziehen! Was aber die Melan-holie im Seefahrer angeht, so ist ja freilich der Gedanke schon oft aufge-aucht, sie wie die ganze, so merkwürdig gefühlsbewegte altenglische Lyrik uf keltischen Ursprung zurückzuführen. An philologischen Anhaltspunkten ehlt es indes dafür vollständig. Bugges Versuch (P. Br. B. 12, S. 77 ff.) ine keltische Parallele aus dem 18. Jahrh. ins Feld zu führen, kommt nicht rnsthaft in Frage. Es bliebe also nur zu schließen aus dem allgemeinen Charakter er beiden Literaturen. Aber mit diesen Mitteln ein Ergebnis herbeizuführen, rird wohl schwer halten. Auch bleibt folgendes zu erwägen: Mit der bis ur Sentimentalität gesteigerten Gefühlsweichheit hat man als einer litera-ischen Mode zu rechnen, die im Verlauf der Geschichte in gewissen 'wischenräumen wiederkehrt und tatsächliche soziologische Strömungen in ıöherem oder geringerem Grade widerspiegelt. In der ältesten Form tritt ies Gefühl als Kummer des geomor über das eigene Unglück auf. Vgl. en ags. Wanderer, Seefahrer, Klage der Frau, Beowulf 2461 ff., auch 2248 ff., ie Erzählung von König Gelimers Harfe und die des Priscus über das Veinen der alten Krieger an Attilas Hofe beim Heldensang. Jahrhunderte päter kommt eine ähnliche Erscheinung als religiöser Gefühlsüberschwang um Vorschein, vgl. z. B. die religiöse Sentimentalität der Wohunge f ure laverd. Und längst ehe dies Denkmal im Verlauf einer großen Strö-ıung entstand, war schon die sentimentale Liebe zur Mode geworden, die och in Chaucers Erzählung des Ritters das treibende Motiv der Handlung

wird. In der Shakespeare'schen Zeit trägt die Gefühlsseligkeit nun auch das Gesicht der Freundschaft, gleichfalls mit einer langen Geschichte. In allen möglichen verschiedenen Spielarten feiert dann die Gefühlskultur in der eigentlichen sentimentalen Periode ihre Triumphe, die mit dem Aufkommen der bürgerlichen Kunst in England beginnt. Zeigt sich so eine auffällige Hypertrophie des Gefühls in regelrechten Zwischenräumen in der überlieferten Literatur, so liegt der Schluß auf ähnliche Erscheinungen in der vorhergehenden Periode nahe. Daran kann m. E. nur jemand zweifeln, der sich die heidnischen Germanen als blutrünstige Barbaren vorstellt und überdies den Unterschied mißachtet, der gerade bei den primitiveren Kunstausübenden die idealisierte Fantasiewelt von der wirklichen Welt trennt. Mutet doch auch der Beowulf mit seiner Aufopferung, Großmut und Bescheidenheit des Helden vom Standpunkte der wirklichen angelsächsischen Verhältnisse jener Tage aus angesehen — dieser Geschichte von Krähen und Hühnergeiern, wie Milton sagt — förmlich wie eine Tegernseeerei an. —

Aber es kann nicht die Aufgabe einer Besprechung wie dieser sein, sich mit den Einzelheiten eines enzyklopädischen Sammelwerkes zu beschäftigen, das seiner ganzen Anlage nach gerade im Detail seine Stärke sucht. Daß die dazu notwendigen Vorbedingungen, die Beherrschung aller Forschungsergebnisse und ihre Verwertung und Angabe in der knappsten möglichen Form im Großen und Ganzen durchaus eingehalten sind, dafür lieferten schon die ausgezeichneten Namen einer Reihe von Mitarbeitern wie Chadwick, W. P. Ker, Saintsbury, Bradley u. a. eine gewisse Gewähr. Dankenswert ist auch die eingehende Berücksichtigung der älteren und neueren deutschen Forschung, wenn sie auch oft bedauerlicherweise mehr in ihrer Anführung als Annahme so gut wie gesicherter Resultate besteht. Rühmend hervorgehoben sei die ausführliche Behandlung der lateinischen Literatur in England und auch der keltischen, soweit sie in Frage kommt.

Göttingen. Levin Ludwig Schücking.

E. W. Edmunds, The Story of English Literature. Vol. I: The Elizabethan Period 1558—1625. (Murray's English Literature Series.) London, Murray 1907, IX u. 388 S. 3 s. 6 d.

Dies ist ein Buch für die Jugend. Überall ist das Begeisternde hervorgehoben, an den englischen Vorfahren die Größe, an Shakespeares Frauen die Reinheit, an Hamlet die Güte. Daneben stehen ebenso satte Farben des Tadels. Harvey war immerfort *scribbling his controversial pamphlets to prove his wrongheaded theories* (S. 83). Manchmal stehen Weiß und Schwarz knapp neben einander. Marlowe war *kind*, dennoch starb er «in Laster und Verzweiflung» — die Tatsache muß genügen. Der Verfasser ist nicht ein Mann der Probleme, sondern des Erziehens.

Bezeichnend für das Bild, das sich der gebildete Engländer von der Literatur seines Volkes macht, sind die Dämmerwolken über der ganzen Zeit vor den Tudors. *Well back in Norman times* läßt Edmunds das Drama entstehen, aus Episoden und Liedern, die man zu Ostern und Weihnachten den Gottesdienst einschob; das klingt, als wäre die Entstehung erst

im 12. Jahrhundert und in England erfolgt (S. 126). Sidneys «Arcadia», heißt es an einer anderen Stelle (1, 65), sei *the first romance in our literature* — als wäre z. B. Malorys Morte Arthur nicht um ein gutes Jahrhundert älter gewesen. Auf Marlowes Rechnung ist alles gesetzt, was durch Jahrzehnte vor ihm geschah, um die höfisch-gelehrten Seneca-Nachahmungen für das Volkstheater fruchtbar zu machen. Edmunds treibt Mythenbildung.

Mit einzelnen Tatsachen und Ziffern dürfen wir es auch in der engeren Shakespeareperiode nicht zu genau nehmen. Marlowe soll den «Faustus» nach einer englichen Übersetzung des deutschen Bilderbuches verfaßt haben, die — nicht das — 1587 erschien (S. 174). Shakespeare soll sich gerade 1611 aus London nach Stratford zurückgezogen haben. Es ist schade, daß sich die Erzieher um die feinere Wahrheit oft so wenig kümmern. Wozu mit der Unwissenheit der Philologen sich placken? Lieber direkt auf die Sittenpredigt losgegangen! Aber da will Shakespeare nicht mittun. Schmerzlich erhebt Edmunds über ihn die Klage, daß er die Religion von seinen Stücken ausschloß. Er war *a man of the world, and it is probable that the highest moods of spiritual exaltation were denied him* (S. 252). Er wußte Antonius und Kleopatra gut zu portraitieren; *but would he have been quite at home with St. Francis of Assisi?* Daher muß ihm Edmunds etwas Genie abziehen. Shakespeare hatte zu viele Verbrechen im Namen der Religion gesehen, gehört, gelesen, um ihr im Sinne des braven Edmunds zu dienen. *Religious canons, civil laws are cruel,* sagt er in Timon von Athen IV, 3, 60. *In religion*, heißt es im Kaufmann von Venedig III, 2, 77, *what damned error but some sober brow will bless it and approve it with a text.* Nur im Walten des Gewissens, nicht im Reden und Tun der Menschen fand er die höhere Ordnung. Bis zu welchem Grad er dabei «Gottes Späher» wurde, um mit Lear zu reden, wäre nur durch sehr tiefes Graben zu ergründen. Selbst mit St. Franziscus dürfte der Dichter, der mit seinem gespornten Roß Mitleid empfand und einen Bruder Lorenzo gestaltete, einen Boden der Verständigung gefunden haben.

Berlin. A. Brandl.

Joseph S. Tunison, Dramatic Traditions of the Dark Ages. Chicago, University Press 1907, XVIII u. 350 S.

Der Mimus ist ein gefährlicher Kobold. Er guckt in jedem Kapitel des Buches zwischen den Zeilen hervor, aber es gehörte eine festere Hand dazu, ihn zu fassen. Tunison wandelt zunächst lange den Theaterspuren des ausgehenden Altertums nach, bis herab zur Roswitha, mit der er sich ausführlicher beschäftigt; er erwähnt auch einige Male den Mimus, ohne jedoch das Reich'sche Material zu vermehren; er will mehr erraten lassen als beweisen, daß das griechische Drama durch die Schauspieler nach Italien getragen wurde, auch ins Deutschland der Ottonen, und daß es da trotz aller Feindschaft der Kirche halb verborgen und halb umgewandelt weiter lebte. Wie von Griechenland nach Italien, sei es dann von Italien nach England durch die Schauspieler getragen worden; als weitere Parallele zieht er gelegentlich die englischen Komödianten an, denen er die Übertragung des Shakespeareschen Theaters zu uns zuschreibt. Gerade die letztere Parallele, die bereits

ins volle Licht der Literaturgeschichte fällt, hätte ihn warnen können; denn tatsächlich haben es nicht die Komödianten des 17., sondern erst die Literaten des 18. Jahrhunderts vermocht, uns das Drama Shakespeares herüber zu verpflanzen. Das Völklein der Spieler kann Anregungen verbreiten, aber bahnbrechend in dichterischen Dingen wirkt immer nur der Autor. So bleibt auch Tunisons Theorie von der unterirdischen Übertragung italienischer Dramatik nach England durch Mimen in der Luft. Er hat nicht einmal die Spuren italienischer Spieler in England, die in diesem Jahrbuch schon verwertet wurden, zusammen gelesen. Er unterscheidet auch nicht zwischen professionellen Spielern und den gelegentlich spielenden Scholaren: was er über Terenzeinfluß bei Walter Map vorbringt, bleibt daher ohne Beweiskraft; weder Cloettas Schrift über Tragödie und Komödie im Mittelalter, noch das «Interludium inter clericum et puellam» ist ihm bekannt. Vollends im Hintergrunde läßt er die erhaltenen englischen Komödientexte des 15. und 16. Jahrhunderts, auf die er doch in erster Linie seine Theorie hätte gründen müssen; vielleicht hat er sie gar nicht recht studiert, denn er läßt sie erst mit «*Gammer Gurton's Needle*» beginnen (S. 331). So schwierige Fragen, wie sie Tunison sich wählte, sollten mit genauester Literaturkenntnis, mit dem vorsichtigsten Sinn für alle Möglichkeiten, mit strengster Methodik behandelt werden, sonst sehen sie hintendrein leicht verwirrter aus als vorher.

Berlin. A. Brandl.

Jocza Savits, Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene namentlich im Hinblick auf die Shakespeare-Bühne in München. München 1908, Etzold & Co. XI u. 397 S. 8°

Die Rechenschaft, die ein Mann nach langen Fahrten in die Reiche seiner Kunst sich und anderen ablegt über geistige Auslagen und Gewinne, sind von Wert, wenn der Erfahrung reifliches Denken zur Seite bleibt und mit ruhigem Ernst lebendige Beredsamkeit Hand in Hand geht. Die unerbittliche Kritik übersieht zwar nicht einzelne Mängel, die hauptsächlich in der hie und da etwas umständlichen Anordnung und in Wiederholungen, die übrigens auch versehentlich vorkommen (wie auf S. 371, wo als neuer Vorwurf gegen die Shakespeare-Bühne der schon auf S. 366 angemerkte der Stimmungslosigkeit erwähnt wird), doch wäre es ein Zeugnis eigener Armseligkeit, wenn wir über so Kleines hinweg den Blick nicht auf das Anregende und trefflich Belehrende richteten. Schon allein die reichhaltige Zusammenstellung der Stimmen von Philosophen und Künstlern über Drama und Theater, vornehmlich von Griechen, Franzosen, auch Italienern neben den Deutschen macht das Buch zu einem Thesaurus dieser Literatur. Am Schlusse gibt Savits auf den Einwurf der Übertreibung, der einer geradeaus ohne Winkelzüge gehenden Folgerungsart so gern gemacht wird, die Antwort: «Nun, ich habe wahrscheinlich in vielen Punkten Recht, oder eigentlich: ich habe überhaupt Recht und ich übertreibe garnicht.» Übertreibung gebe ich dem Verfasser wahrlich nicht Schuld, wenn er das Elend unserer mit eitel verschwendetem Geld und mit widersinniger und unechter Pracht Drama

und Schauspielkunst immer mehr erstickenden Ausstattungsbühne und zugleich die künstlerische Bedeutung der Münchener Shakespeare-Bühne darlegt. Im Hauptsächlichen hat er gewiß ganz und gar Recht, ohne jeden Abzug, obwohl ich freilich nicht zugebe, daß er in allen Punkten, die er als wesentlich vertritt, so ganz Recht behalte. Vorangeht eine recht beachtenswerte Abhandlung über «Innere Regie», in der er die geistige Leitung der Theatervorstellungen in Bezug auf eine Seite, die sogleich für die innerliche Erfassung des Übrigen Probe ablegt, nämlich die Einrichtung der Massenszenen, bespricht. Gerade hier war beste Gelegenheit, das ausdruckslos Verflatternde eines die Natur nie erreichenden und die Kunst zersetzenden Naturalismus zu erweisen. Rühmend darf man hier der lebendigen Kunst der von Savits selbst als Oberregisseur geleiteten Gruppenszenen gedenken, wie ich sie z. B. bei dem bedeutungsreichen Finale des «Cymbeline» bewunderte, wo unter Enträtselung der Wirrsale alle die lange Geschiedenen und Entfremdeten sich beglückt wiederfinden, oder ebenso bei der aufklärenden Schlußszene der «Komödie der Irrungen». Unter der Überschrift «Über Akteinteilung» verteidigt Verfasser in sämtlichen übrigen Kapiteln des Buches die ungeteilte organische Komposition und Wirkung jedes Dramas. Die innere Gliederung durch Akte gibt er zu, verwirft aber gänzlich ihre äußerlichen Einschnitte im Theater. Den Unsegen lange gedehnter Zwischenakte räumen wir ein und verschließen uns auch nicht gegen den Vorteil eines, besonders bei der Komödie ohne Zwischenakte fortgesetzten Spieles. Ist jedoch jegliche äußere Unterbrechung von Kunstwerken, auch wo selbige mit inneren Gliederungen zusammentrifft, Versündigung gegen ihre Einheit? Bedenke man doch, daß wir längere Werke der Erzählungskunst garnicht ununterbrochen aufnehmen können, und es ist da noch günstig, wenn wir bei organischen Einschnitten der einzelnen Gesänge und Kapitel abbrechen dürfen, was daheim zwischen Obliegenheiten des Lebens der Leser meist verabsäumt. Eine Skulptur können wir nicht wie ein Gemälde mit Einem überblicken, obwohl es vorn und hinten und von jedem Standpunkte künstlerisch und dabei immer in Hinsicht auf seine Einheit zu wirken hat. Der Genuß wird also beständig geteilt und wir selbst stellen uns seine Einheit her. Ist es nicht auch Bewährung der Herrschaft, welche der Menschengeist ausübt, wenn sein nachfühlender Organisierungstrieb die Teile zum Ganzen vereinigt? Die äußere Akteinteilung, über deren Entstehung in Zeiten des Kunstniederganges Savits Lehrreiches angibt, ist am Verwerflichsten, wenn sie im Dienste des theatralischen Ausstattungsunwesens geschieht, wie ja auch innerhalb der Akte die Schnitte durch den Zwischenaktsvorhang roher Brauch wurden. Pausen innerhalb des langen dialogischen Ganges sind aber oft unumgänglich und Savits selbst gestattet eine Hauptpause von etwa 6 Minuten, welche, wenn jede solche Pause die Kunst schädigte, auch unstatthaft sein müßte. Es gibt Dramen, die in ersten und zweiten Teilen in der Trennung eines vollen Tages auf die Bühne kommen, obwohl sie in solchen Abteilungen gleichfalls ein Ganzes bilden, für das wir in unserer erinnernden Verknüpfung die Brücke besitzen. Von «Die Piccolomini» ist zu sagen, daß sie zum Ganzen überhaupt nur im Zusammenhang mit «Wallensteins Tod» werden. Außerdem ist es weit weniger die Nervenermüdung, von der Savits allein spricht, als die Ge-

mütsbelastung, was bei großen Tragödien eine Unterbrechung der Gewicht an Gewicht reihenden Handlung oft zur Wohltat macht, bezugsweise eine Abwechselung anempfiehlt. Solche war in der attischen Tragödie das Chorlied, das mit dem Leben des Dramas eng verflochten, mit der Weite der Betrachtungen und Stimmungen gleichsam die Luft war, in der dessen Flamme atmete, aber auch gekühlt wurde. Die Verschiedenartigkeit der poetisch-dramatischen und musikalischen Kunstwirkung wird von Savits ganz richtig erkannt, aber gerade dies Verschiedenartige ist es, was den angenehmen Wechsel hervorbringt. Die Frage der Zwischenaktsmusiken, die, auch wenn sie eigens für die Stücke komponiert sind, vom Verfasser unbedingt verworfen werden, lasse ich unerörtert. Die Musik «als Schmuck, nicht als Kleidung» will Verfasser gern im Drama zulassen und die Wirkung, die so manches Lied bei Shakespeare, bei Schiller (Reiterlied) hat, läßt entschieden einsehen, daß die Musik der Wirkung des gesprochenen Dramas nicht stets im Wege stehe.

Kurzum, den Gehalt des Buches von Savits macht, Seite für Seite, die ernste Würdigung der dramatischen Dichtkunst aus in ihrer Selbständigkeit vermöge der Innenkraft schöpferischer Phantasie, in ihrer Befreiung von Fremdartigem und von anderen Künsten, die mit ihren besonderen Mitteln und Zielen die des Dramas durchkreuzen, namentlich aber in der Erlösung vom erstickenden Übermaße dekorativen Groß- und Kleinkrames, dessen Stillstand im Raume der in der Zeit vorwärts eilenden Handlung spanische Stiefel anlegt.

Wenn nun alles dies im allgemeinen in erster Reihe auf Shakespeare Anwendung findet, enthält in Bezug auf ihn das Buch im besonderen eine Menge schlagender und glücklich gefaßter Erörterungen, von denen wir etliche Proben geben. Savits redet vom Unwesen der Shakespeare-Bearbeitungen, wobei er die Stimmen von A. W. Schlegel, E. T. A. Hoffmann, L. Tieck und Goethes sich widersprechende Meinungen bis zu seinem im Alter durch Tieck bestimmten Festhalten am unverfälschten Shakespeare des Theaters in Erinnerung ruft. Da schreibt Verfasser: «Entspricht es nicht unserer ehrfürchtigen Bewunderung besser, diese Meisterwerke unangetastet zu lassen in ihrer ganzen originalen Größe und Reinheit und uns die leicht herzustellenden äußeren Bedingungen zu schaffen, die es uns ermöglichen, sie so zu genießen und anschauend zu betrachten, wie sie vom göttlichen Dichter gedacht und geschaffen sind? Wäre es nicht richtiger, das Theater zu verändern und umzubauen, daß dies eben möglich werde, als die Stücke zu verändern und umzubauen? Seine Werke fordern sein Theater; denn sein Theater und seine Stücke sind unauflöslich verbunden, wie Leib und Seele, wie Geist und Körper. Vorläufig beschränke ich mich auf die Forderung in Bezug auf Shakespeare. Ich behalte mir für später vor zu entwickeln, daß sie für das gesamte Drama gilt, ob es Shakespeares ist oder nicht, wenn es nur dramatisch sein will.» Und: «Der bearbeitende Dr. verändert lieber die Stücke, um sie auf seinem, den Opernhäusern der italienischen Renaissance nachgebildeten Theater, zerstört und geschändet, auf das Prokrustesbett der modernen Bühne zu strecken, wobei er dann diese *dramatischen* Leichname durch den täuschenden Flitterstaat äußerlich auf-

putzt und ausstaffiert.» «Der Shakespeare der Poeten und Gelehrten wird nach allen Seiten und Richtungen auf das Eifrigste und Gewissenhafteste kommentiert, er ist ersichtlich Gegenstand eines liebevollen Studiums und jeder Freund des Dichters muß dieser deutschen Arbeit die vollste Bewunderung entgegenbringen. Der Shakespeare des Theaters aber wird heute noch nicht nur gestrichen, was, im rechten Sinne — — ausgeführt, nicht völlig zu verwerfen ist, nein, er wird mit der dramaturgischen Zimmermannsaxt zugehauen, damit er in die panoramatische Bühne hineingestopft werden kann, er wird durch Zwischenakts- und Verwandlungsvorhänge bis zur Unkenntlichkeit auseinandergerissen, von den Darstellern meist so undeutlich gesprochen, daß er zum größeren Teil in seinem inneren Zusammenhang der Handlung unverstanden bleibt. Wer kann sich rühmen, die letzten beiden Akte des Hamlet, des beliebtesten, am häufigsten gegebenen Stückes von Shakespeare, von der Bühne herab völlig verstanden zu haben?» Savits findet das mit Recht in grellem Widerspruch zu dem, was so oft eingeschärft ist, daß man Shakespeare nur von der Bühne herab richtig kennen lerne. Auch das wird abgewiesen, daß Shakespeare nur aus mangelnder Kenntnis reicherer Bühnentechnik sich seiner angeblich dürftigen, in Wahrheit den Phantasieschwung durch alle Räume fördernden Szene bediente; «denn die englische Theatergeschichte belehrt über den Bühnenprunk ausschweifendster Art, der auf den Schlössern der englischen Magnaten bei Aufführungen beliebt war. Während sogar ein Ben Jonson widerwillig Texte als Begleitung für diese Kunst von Technik und Dekorationen schrieb, blieb Shakespeare seiner schmuckesarmen, aber handlungsreichen Aufführungsweise treu. Seine Bühne war, wie Tieck und andere sie kennzeichneten, sein Mitspieler. «Wenn sein Genius», sagt Savits, «keinen anderen poetisch-dramatischen Ausdruck gefunden hat, so gab es eben keinen andern als diesen.» Verfasser verweist dann auf die Studien von Wilhelm Dörpfeld über das attische Theater, die außer Zweifel setzen, daß die Darstellung der Schauspieler in enger Verbindung mit den Chorliedern in der Orchestra stattfand unter Anwendung der σκηνή, die keine Bühne war, sondern eine Behausung andeutete, und daß somit das Verhältnis des amphitheatralisch den Schauspielplatz umfassenden Kreises von Sitzen bei den Athenern vollkommen der Stellung des Zuhörerraumes zum Spielraume auf dem altenglischen Theater entsprach. Alles, was für den Wert der Shakespeare-Bühne wegen ihrer unbeeinträchtigten Verbindung des Dichters und Schauspielers mit dem Hörerkreise und für die dadurch erzielte enge Berührung und gegenseitige Durchdringung der Volksseele und der Kunst, also für die in ebenso schlichtem wie vornehmem Sinne verwirklichte Volkstümlichkeit des Dramas sonst vorgebracht ist, wird von Savits noch einmal zu einer siegverheißenden logischen Schlachtaufstellung geordnet. In ungebrochener und unerschöpflicher Gestaltungsmacht soll das dramatische Wort auf dieser Bühne, auf welcher nach dem schon von Tieck gemachten Vorschlage Verfasser eine in schönem Maße gehaltene ästhetische Hilfe der Dekoration gern zugesteht, bis ins Kleine zum Rechte kommen. Was Schiller im Brief an Goethe vom 7. April 1797 über die «ungemeine Großheit» anmerkt, mit welcher Shakespeare die Volksmenge

im «Julius Caesar» durch ein par verschiedene Stimmen ausdrucksvoll charakterisiert, ist ein Beispiel dieser bis ins Kleinste reichenden Lebendigkeit, die nur auf solcher Szene ihre frische Unmittelbarkeit bewahrt. Genug zu denken geben die Bemerkungen von Savits über den «Sommernachtstraum». Die Weise, wie diese wundervolle Dichtung mit Mendelssohns sie überwuchernder Musik, wie schön diese immer sei, hundertfach gekürzt und unter rohesten Übertreibungen der Komik durch die Schauspieler, die neben Musik und Dekoration durchaus sich bemerkbar zu machen trachten, auf unseren Theatern für immer in eine «prachtvolle goldene, mit funkelnden Elelsteinen reich besetzte Kapsel verschlossen» zu sein scheint, wird tief beklagt. «Welche glänzenden und dankbaren Aufgaben bietet gerade dies seltene Werk den Darstellern! Da ist eine Palette geboten von dem seltensten Farbenreichtum für alle — — Schattierungen des rein schauspielerischen Könnens. Da ist alles vorhanden, Geist, Anmut, Liebenswürdigkeit, Witz und gute Laune, Tiefsinn und Drolerie, derbe, aber harmlose Komik, tiefes Gefühl und sinnliches Getändel, Ironie und Satire der eigenen Kunst und ihre höchste Auffassung zugleich, wo ist ein Ende zu finden, um diese Perle der Weltliteratur genügend zu würdigen?»

Die Schwierigkeit, mit der jedweder Versuch einer künstlerischen Bühnenreform wegen des nicht sowohl durch Volkssitte wie Gesellschaftssitte gesteiften Theaterkonservatismus zu kämpfen hat, nimmt Verfasser sehr wohl in Bedacht. Desto mehr ist zu wünschen, daß, nachdem von erlesensten Ratgebern Mahnung auf Mahnung, Wunsch auf Wunsch wie vergeblich verschwendet scheinen, dieses Buch eines Mannes, der anspruchslos als erfahrener Künstler sich Gehör erbittet, mit der eigenen alle jene früheren Stimmen ins Gedächtnis rufe, um an die unverfälschte Bühnenkunst Shakespeares als an die nächste und natürliche Hilfe zu erinnern, die unserem Drama und Theater Selbständigkeit und Ernst verheißt.

München. Walter Bormann.

Dr. Max J. Wolff, Shakespeare der Dichter und sein Werk. 2 Bde. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1907. Preis Mk. 12.

A book for the reviewer to despair over! Far too good to condemn without great reserve, too unoriginal and uninspiring to secure a spontaneous welcome, it should have been better or worse! The man who publishes to-day nine hundred pages on Shakespeare, covering in detail his life, his environment, his work, undertakes not only a stupendous task but measures himself with giants. He must produce a masterpiece, or he had better hold his hand. Wolff's «Shakespeare», with all its good qualities, is not a masterpiece, from the point of view of either the scholar or the average man of culture. For the former there is too little of original contribution, too slight consideration and mastery of judgment regarding the unsolved problems of the dramatist's life and work; for the latter there is too much of scholarship, too much detail.

The author's preface is ominous of this result. «Die Arbeit verfolgt *in erster Linie* ästhetische Zwecke, eine Behandlungsweise der Literatur,

die meiner Meinung nach in den letzten Jahrzehnten zugunsten der historischen Betrachtung zu stark vernachlässigt worden ist. Manche Behauptung der nachfolgenden Blätter stützt sich mehr auf Vermutung und Kombination als auf sicheren Beweis. Ich habe solche Angaben mit allem Vorbehalt gemacht, aber die Natur des Werkes bringt es mit sich, daß auf diesen nicht ganz zuverlässigen Steinen später weitergebaut werden mußte. Nur unter dieser Voraussetzung ist es überhaupt möglich, eine Biographie des Dichters zu schreiben.»

Such a belief has been the wrecking of many a «biography» of Shakespeare. Better meagre and absolutely trustworthy results than the most attractive structure built of fancy and half-facts. Masterpieces of biography are not constructed in that way. Yet it should be said that Wolff's treatment is not so fanciful as his preface leads one to expect. He keeps in general to the known facts of Shakespeare's life: only in occasional assertions such as «als die Glut der Sinne sich abgekühlt hatte, sah er in dieser [his own] Heirat nur einen überhasteten Mißgriff», and «Es blieb nur die eine Möglichkeit: er zog aus, um Schauspieler in der Stadt zu werden» is supposition proffered as truth. But these show the tendency: the author is willing to let his imagination lead. It is unsafe for the reader to follow. We are not likely to get nearer the real Shakespeare by this path.

As for the «æsthetic» interpretation of the dramatist's work, rightly understood there can be no higher aim. Yet here if ever is the master needed. One wanders through Wolff's fluent and often eloquent pages, and as in the whiskey-drinker's experiment with pear-cider, it all tastes good, but «one gets no forrarder!» Very pleasant and quite safe reading it is. one's enthusiasm, even, might be roused, had one not read thousands of pages much like these; but the flash of genius, of brilliant insight, even of occasional striking originality, which would reward the effort, does not appear.

Better, both as biography and as literary interpretation, the book should have been; it might have been worse and still have served a higher end, could it, like Lee's book, with all its doubtful hypotheses, have served the cause of scholarship, or, like Raleigh's, with its strange lacunae and errant judgments, have thrown the light of a truly original mind upon the plays themselves.

All this, simply because the book undertakes a task that is too great. Looking purely objectively at the work itself, one finds abundant cause for praise. It covers, if it does not treat, its subject with a remarkable approach to completeness; scarce a question that one could raise regarding not only Shakespeare's life and work but also the widest and minutest relations of these to time and place and setting, to dramatic, literary and stage conditions and history, goes untouched. If he is not individual or original, the author is independent; his judgments are his own, and ripe. He is familiar with the old and the recent studies of Shakespeare, and he has read widely in general literature. If he does not in his book investigate deeply the problems of scholarship, it is not because he does not know of their existence, or lacks a judgment about them; and his literary allusions and comparisons are both *happy* and helpful. His style is exceptionally attrac-

tive. It makes easy and pleasant reading, but it suffers much from a tendency to prolixity.

If one can imagine readers who have read much in the plays of Shakespeare, but little about him, and wish now to get the widest and at the same time the safest comment on his life and work, this is the very book to recommend to them. Upon such readers the author will have to depend, I think, for the success of his two handsome and painstaking volumes. The thorough student will find himself obliged to go elsewhere and to many quarters for the discussion of his inevitable questions; the «æsthetic» will feel the need of a more stimulating imagination and a more individual insight.

Amherst College. George B. Churchill.

Walter Raleigh, Shakespeare. (English Men of Letters.) London, Macmillan 1907. 232 S. 2 s.

Schon im ersten Absatz sieht man: dieser Biograph hat eine literarische Weltanschauung; er läßt sich von den üblichen Erörterungen über Stoff und Form, Quellen und Vorbilder, Regeln und Rethorik nicht ablenken; er geht auf das Wesen. *A play* — sofort fragt er sich, was es ist? Kühn und frei antwortet er sich selbst: es ist einfach *a grouping of certain facts and events round a single centre, so that they may be seen at a glance* (S. 199) Moral? In Shakespeares Tragödien gibt es, *except accidentally,* keine Sittenlehre. *Morality is not denied, it is overwhelmed and tossed by the inroad of the sea.* Seine Trauerspiele beschäftigen sich mit größeren Dingen als der Mensch ist: *with powers and passions, elemental force and dark abysses of suffering; with the central fire which breaks through the thin crust of civilisation and makes a splendour in the sky above the blackness of ruined homes* (S. 179). Das ist eine Auffassung des Tragischen, die der Shakespearischen Darstellung innig verwandt ist.

Ist es eine gelehrte Leistung? Das mannigfachste Wissen über Shakespeare ist vorausgesetzt. Seine Werke hat Raleigh nicht bloß genau, sondern mit sehenden Augen gelesen, mit originalem Blick und eindringendem Urteil. Die Fragestellung ist immer auf die eigentlichen Ursachen und Gründe gerichtet. Nicht neue Tatsachen, aber neue Seiten von Shakespeare kommen heraus. Ungelehrt ist nur die Einkleidung. Jeder dritte Satz ein Epigramm, jeder zweite Absatz ein Monolog. Reiche Bilder mit knappen Worten. Die Lebendigkeit des Ausdrucks läßt alle Züge im Bilde Shakespeares erzittern, als ob er atmete. Das ist mehr als eine methodische Untersuchung, es ist eine Wiedergeburt.

Man muß mit Shakespeare schon einigermaßen vertraut sein, um Raleigh ganz zu würdigen. Er schreibt nicht für Anfänger. Dafür wird auch, wer Jahrzehnte lang mit Shakespeare gelebt hat, Neues von ihm erfahren. Seine Kompositionsweise ist bequem, fast wie bei einem Gespräch. Ein Einleitungskapitel bietet bereits ein Gesamtbild des Dichters. Kapitel II «Stratford and London» wirft Lichter auf die äußerlichen biographischen *Probleme;* Kapitel III «Books and Poetry» leuchtet in Shakespeares Denk-

welt. Seiner dramatischen Entwicklung dienen in einigermaßen chronologischer Entwicklung die Kapitel «Theatre», «Story and Character», «The last Phase», aber ohne daß sich Raleigh innerhalb der Kapitel an die Zeitfolge bände. Eine Seite Epilog über sein Nachleben, und das Buch ist aus. Aber man liest es nicht leicht so vom Anfang bis zum Ende gleichmäßig durch. Die Lichter stehen so nahe an einander, daß man nach einer Weile pausiert und mit sich zu Rate geht, was alles angedeutet ist, ob es stimmt, wie es auszudenken ist.

Kein Buch über Shakespeare, den verborgenen, ist interessant ohne ein gut Teil Subjektivität. Der Standpunkt, von dem Raleigh ihn betrachtet, ist der des Ästheten. Er denkt sich den Dichter als *whole-hearted lover of pleasure* (S. 14). Bei der Lösung der Sonettenfrage geht Raleigh vom Satz aus «*Poetry is not biography*»; er gibt zu, daß diese so real klingenden Bekenntnisgedichte aus Erfahrungsmaterial gemacht sind; *but the processes of art have changed the tear to a pearl* (S. 92). Bei dem Walddrama «*As You Like It*», das nach Angaben früherer Erklärer voll grünen Laubes und singender Vögel ist, ein echt englisches Waldstück, findet er heraus, daß es niemals das Wort «Laub» oder «Vogel» enthält, und die Hälfte der darin erwähnten Bäume sind Palmen und Oliven. Hamlet fesselt ihn nicht durch das *what he does*, sondern *what he sees and feels*; sein Rätsel besteht darin, daß in ihm *action* und *contemplation* zugleich herrschen; *his actions surprise himself*. Das Wort des weisen Narren Touchstone *poetry is feigning* ist für Raleigh maßgebend geworden. Im Hinblick auf die Phantastik von Shakespeares Naturbeschreibung lacht er über die Wahrheitsbewunderer seiner Fauna und Flora. Die Auffassung ist begreiflich, wenn man überlegt, wie sich vor Raleighs Augen in Wirklichkeit eine Literaturbewegung abspielte, in der Pater und W. Morris und dann die Märchengeister Irlands in der ersten Linie standen. Bereits in der Studie «Style» (4. Auflage 1901), die mehr Beachtung verdient, hatte Raleigh betont, die Sinne seien nicht die Lehrer, sondern nur *the door-keepers of the mind; not amid the bustle of the live senses, but in an under-world of dead impressions Poetry works her will.* In den beobachtungsreichen Büchern über Milton und Wordsworth hat er den Künstler fleißig gegen den Wirklichkeitsmenschen ausgespielt. Eine Menge Geistesarbeit von Raleigh und seinen Landsleuten mußte vorhergehen, bis ein solches Shakespearebüchlein entstehen konnte.

Der Geistreiche streift leicht an das Bizarre. Auch Raleigh ist dieser Gefahr nicht ganz entronnen. Wenn er sagt, *Shakespeare's many allusions to philosophy and reason show how little be trusted them* (S. 193), so ist das nur mit Humor aufzunehmen, und solche schillernde Zuspitzungen fallen dem Leser nicht selten auf. Ähnlich hat Macaulay oft übertrieben, bis seine Gegner gleich Idioten erschienen Ein gut Teil der frappanten Gegensätze, die Raleigh zusammenstellt, kommt daher, daß er fast immer nur von einem Shakespeare spricht; es gab aber mehrere, einen jungen, einen reifenden, einen gereiften, einen über die Wirklichkeit hinausschwebenden; bei solcher Betrachtungsweise lösen sich viele Gegensätze in Entwicklung auf. Andere Gegensätze beruhen auf der Nachwirkung klassischer Traditionen in einem halb modernen Lande, auf der Durchdringung der Quellen mit der Eigenempfindung des Dramatikers, auf dem gemischten Charakter aller

Poesie, die ja halb Wahrheit und halb Märchen ist. Trotzdem ist es staunenswert, wie geschickt Raleigh aus diesen Elementen ein Bild zusammenwob, von dem das Shakespearische Kunsturteil gilt: *Livelier than life.* Viele Bücher dieser Art könnten einem Fache fast verhängnisvoll werden; aber hie und da eins von einem geschmackvollen Verfasser wie Raleigh zu erhalten ist ein Genuß.

Berlin. A. Brandl.

Dr. Ernst Sieper, a. o. Professor an der Universität München, Shakespeare und seine Zeit. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 185. Bändchen.) Teubner, Leipzig 1907.

Es wird Mode, Zyklen von gemein-wissenschaftlichen Vorträgen in Buchform zu veröffentlichen — wieder für Sammlungen wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. Das scheint ja ganz richtig, denn Zweck und Ziel ändern sich nicht, hier und dort handelt es sich um die Belehrung Ungeschulter und Unvorbereiteter. Immerhin verbleibt aber ein fundamentaler Unterschied: Hörer und Leser ist nicht dasselbe. Dem Hörer ist der Sprecher zu etlichen schwerwiegenden Zugeständnissen verpflichtet. Er muß ihm in je einer Stunde ein geschlossenes Ganzes bieten (das beengt ihn in der Disposition und Behandlungsart seines Stoffes), er muß sich im raschen Redetempo verdeutlichen (das verbreitert ihm die Darstellung durch die variierenden Wiederholungen schwierigerer Gedankenfolgen). Andererseits hat der Sprecher als Rhetor den Hörer viel mehr in der Hand, er kann auf stilistische Eindrucksmittel verzichten, mit denen der Schreiber den Leser zu gesteigerter Aufmerksamkeit antreibt. Zu diesen technischen Unterschieden tritt dann ein psychologischer: der Sprecher steht leibhaftig vor seinem Hörer, der Schreiber verschwindet dem Leser hinter dem Buch. So wirkt der eine persönlich, der andere sachlich. So kommt es, daß ein guter Vortrag und ein gutes Buchkapitel über dasselbe Thema sich nicht wie Zwillingskinder gleichen. Ein rhetorisierendes Buch wirkt beim Lesen so stilwidrig wie ein «druckfertiger» Vortrag beim Hören.

Zu diesen allgemeinen Erwägungen tritt nun noch ein Moment, das vor dem Abdruck von Vorträgen warnen sollte. Der Sprecher kommt als gedruckter Autor zu kurz, er hat ja auf sein Hörerpublikum in seinen Vorträgen Rücksichten nehmen müssen, die für das allgemeine Leserpublikum nicht immer passen.

Ein lehrreiches Exempel bildet unser Buch. Das Publikum der Vorträge war sichtlich ein schwieriges. Im ganzen gewiß ein gutes Publikum: es wollte was tüchtiges lernen, nicht etwa bloß sich geistig oder gar nur geistreich anregen lassen; es war auf Tatsachen aus. Zugleich war es aber auf dem einschlägigen Gebiet der elisabethanischen Literatur selbstverständlich so gar nicht zu Hause. So kam es, daß der Vortragende mehr als ein Drittel der Zeit auf die Vorgeschichte verwenden mußte. Das haben ihm seine Hörer gewiß gedankt, aber ein Buch von 140 Seiten, das erst mit der 50. Seite zu seinem Thema kommt, ist nicht organisch disponiert. Das

Publikum war auch über den Vortragzyklus hinaus sehr lernbegierig. So versteht es sich, daß von der dem eigentlichen Thema zugebilligten Zeit der Vortragende ein volles Neuntel (10 Buchseiten) der Aufzählung und Charakteristik von «Hilfsmitteln zum Studium Shakespeares» opfern mußte. Das Publikum war, wenn auch ungeschult, doch sehr skeptisch. Es verlangte für die vorgebrachten Behauptungen Beweise. Das war ja sein gutes Recht, aber es übertrieb seine Rechtsforderung bis zu chronologisch-geordneten Dokumenten-Tabellen biographischer Nachrichten oder literarischer Erscheinungen. Hierin charakterisiert es sich als detail-gierig im äußerlich-sachlichen. Ein anderes, meiner Meinung nach höher stehendes Publikum hätte vertrauensvoller thematische Zusammenfassungen solch dokumentarischen Registrierungen vorgezogen und hätte bei weniger Einblick mehr Ausblick erhalten. Soweit läßt sich das Publikum in seinen literarhistorischen Forderungen an den Vortragenden festlegen: es ist ungenügsam. In auffälligem Gegensatz hierzu wird es bescheiden auf der ästhetischen Seite des Themas: hier begnügt es sich mit summarischer Betrachtung und überzeugt sich an sporadischen, vom Vortragenden geschickt gebrachten Beispielen. Hingegen wird es wieder anspruchsvoll auf dem Grenzgebiet von Kunst und Moral und hat starkes Interesse für die ethischen Wirkungen der Poesie. Ja moralisch ist es sogar auf persönlichem Gebiet: auf die Widerlegung des Baconschwindels entfällt ein Sechstel des Gesamtzyklus.

Das Publikum der Vorträge war also entschieden mehr historisch und moralisch als künstlerisch interessiert. Der Vortragende hat es sichtlich richtig eingeschätzt, denn seine Vorträge waren ein so starker Erfolg, daß die Hörer um Drucklegung baten.

Innsbruck. R. Fischer.

George Pierce Baker, The Development of Shakespeare as a Dramatist. New York, The Macmillan Company (London, Macmillan & Co.) 1907. X u. 329 S. 30 Abbildungen. $ 1.75. (7 s. 6 d. net.)

Das Buch des amerikanischen Gelehrten will zeigen, wie Shakespeare sich von den Jugenddramen, wo er sich noch nicht klar ist über die Richtigkeit der Fabel, wo er sich aber als geschickter Künstler in Posse und «Melodrama» zeigt, herausarbeitet, durch die «vom Publikum verlangten» Historien hindurch, auf die Höhe des Lustspiels, von wo er dann weiterschreitet zur gewaltigen Bergwelt seiner Tragödien. Die Romanzen sieht Baker als einen Rückschritt in der Dramaturgie an, als eine neue Konzession an die Menge, die nicht im Stande war bei den großen Trauerspielen auszuharren. Es ist ein durchaus amerikanisches Buch, zunächst auch — nach den Apostrophierungen der Leser — für Amerikaner geschrieben. Aber eben darin liegt eine große Gefahr, der wie ich glauben möchte, der Verfasser nicht genügend entgangen ist. Er hat immer nur amerikanische Verhältnisse im Auge, und diese sind so grundverschieden von dem lustigen alten England. Denn Amerika hat eben noch kein Theater im guten Sinne entwickelt. Ich glaube, wenn er auch auf die deutschen Einrichtungen Rücksicht genommen hätte, wäre dies für sein Buch von großem Vorteil ge-

wesen. Dann hätte er nicht die Bühnenwirksamkeit der Königsdramen angezweifelt, — vom Falstaff-Drama sagt er, es sei zum Lesen besser als zum Sehen — noch konstatiert, daß «Wintermärchen» und «Sturm» auf der heutigen Bühne kaum mehr aufgeführt werden.

Dieselbe Ursache scheint mir vorzuliegen, wenn Prof. Baker immer wieder betont, daß sich Shakespeare in seiner Kunst natürlich stets nach den Wünschen des Publikums richtete. Zwar hebt er selbst in der Einleitung hervor, daneben habe Shakespeare auch die Kunst der Kunst wegen gepflegt, allein im Buche selbst tritt das ganz in den Hintergrund. Shakespeare war aber kein profithungriger Manager, auch kein Henslowe, sondern ein echter Künstler. Wer will denn beweisen, daß das, was in seinen Dramen den allgemeinen Geschmack traf, nicht auch ihm selbst gefiel? Ich glaube wir können nur dann herausfinden, was der Dichter dem Publikum konzedierte, wenn wir einzelne Quartausgaben mit den abweichenden Fassungen der Folio vergleichen. Weil die anderen Dramatiker auch Stofffreude zeigen, meint Prof. Baker, Shakespeare sei hierin seinen Zuschauern entgegengekommen. Warum soll aber er selbst nicht auch diesen Geschmack gehabt haben? Die Abhängigkeit von Quellen und Vorbildern ist unendlich viel größer als die vom Geschmack des Publikums. Nicht deshalb ist die Historientechnik loser als die der romantischen Tragödie, weil die Menge es so wünschte (Baker S. 159), sondern weil dem breiten Chronikmaterial dort, hier die gedrungene Novelle gegenüberstand, und der junge Dichter noch nicht Herr über seinen Stoff war. Im nächsten Kapitel wird man die Ausführungen über den «Sommernachtstraum» und «Romeo» mit Beifall lesen. Was hier über den «Kaufmann von Venedig» vorgetragen wird, erscheint mir nicht so klar. Dagegen finde ich die Ansicht, die Baker bei einer späteren Gelegenheit (S. 269) ausspricht, sehr richtig: «Der Kaufmann von Venedig» ist nicht geschrieben als das Drama des Antonio, des Shylock, oder der Portia, oder irgend einer Einzelfigur, sondern als die hochdramatische Geschichte einer Liebe, die ihr Ziel erreicht durch die unerschütterliche Freundschaft eines Kaufmanns von Venedig. Sicherlich hat ein so gewandter Bühnenschriftsteller gewußt, warum er seinem Stück diesen Namen gegeben hat».

Für die beiden folgenden Kapitel, die das «hohe» Lustspiel und die Tragödie behandeln, hätten dem Verfasser deutsche dramaturgische Arbeiten, namentlich auch Freitags Technik des Dramas, die trotz mancher Einseitigkeiten doch noch immer lesenswert ist, gute Dienste geleistet. Ihre Definitionen sind, weil auf größerem Material aufgebaut, schärfer als die Bakers: «tragedy is a sequence of incidents or episodes so presented as to emphasize with seriousness their casual relationship»; «high comedy in contrast to low comedy rests fundamentally on thoughtful appreciation contrasted with unthinking, spontaneous laughter«. Zwischen Charakterkomik und Situationskomik unterscheidet Baker nicht. Auch in dem letzten Abschnitt «Späte Versuche» wird ein deutscher Leser nicht selten zum Widerspruch gereizt. Besonders aber muß uns auffallen, wie der moderne Republikaner Coriolan, den stolzen Aristokraten, verurteilt: «he is at heart the basest of human creatures», weil er sein persönliches Empfinden und seine Familie höher stellt als den Staat. Für den individualistischen Renaissance-Menschen Shakespeare war Coriolan auch schuldig, aber nicht mit einem niederen

Makel behaftet; ihm galt er wohl als würdiger Held einer Tragödie — wie seiner Quelle, Plutarch. Und Shakespeares hoheitsvoll stille Romanzen, die so wunderbar zum Dichterabend gestimmt sind, sie erklärt sich Prof. Baker von seinem amerikanischen Standpunkte aus genau so als vom Publikum begehrte Modeware wie die dramatisierten Romane auf den New-Yorker Bühnen. Auch die gewaltige Ironie, die Shakespeare durch die komischen Szenen in seinen Tragödien erreicht, sie soll lediglich mit geschäftlichen Rücksichten zusammenhängen? Heißt das nicht Shakespeares kraftvolles Künstlertum auf ein furchtbar niedriges Niveau herabdrücken? —

Das einleitende Kapitel über das elisabethanische Publikum ist sehr lobenswert und enthält viel interessante Beobachtungen. Etwas unmotiviert — denn es wird nirgends später darauf Bezug genommen — nimmt sich die ausführliche Abhandlung über Shakespeares Bühne aus, die durch die zahlreichen erschöpfenden Abbildungen einen besonderen Wert erhält. Die Theaterbilder sind es, über die Prof. Baker hier hauptsächlich handelt und die er kritisch untersucht. Sie finden sich alle in vorzüglichen Reproduktionen zusammengestellt, von der Karte von London aus dem Jahre 1588 mit ihren Arenen für Bärenhetzen bis herab zur Nachahmung des elisabethanischen Theaters an der Harvard-Universität oder meiner eigenen Rekonstruktion von Shakespeares Bühne, wie sie Brodmeiers Dissertation enthielt. Ein Anhang druckt den Kontrakt des Fortuna-Theaters ab. Wir haben in diesem fleißigen Kapitel eine grundlegende Klarstellung der äußeren Form der Londoner Theater, die der allgemeinen Beachtung sicher ist. — Aber der leitende Gedanke des Buches, «der Dichter folgt stets den Wünschen des Publikums», ist meiner Ansicht nach ebensowenig haltbar, wie die starre Einteilung, die den Verfasser zu allen möglichen Gewaltmaßregeln nötigt, zur Ausschaltung einer Reihe von Dramen als unecht oder unselbständig, und zur Annahme von verlorenen früheren Formen von «Heinrich V.», «Kaufmann von Venedig», oder «Maß für Maß» weil die vorhandenen nicht in das chronologische Schema passen.

Jena. Wolfgang Keller.

Richard Wegener, Die Bühneneinrichtung des Shakespeare'schen Theaters nach den zeitgenössischen Dramen. Preisgekrönt von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Halle a. S., Max Niemeyer, 1907. IV u. 164 S. 4,40 M.

Das Problem der Bühne Shakespeares ist in letzter Zeit so vielfach erörtert worden, daß man es wohl als eine der brennendsten Fragen der Shakespeare-Forschung bezeichnen kann. Durch die Arbeit von Brodmeier (1904) angeregt, hat Reynolds (1905) und gleichzeitig Mönkemeyer auch die nicht shakespeare'schen Dramen der Elisabeth- und Stuart-Zeit herangezogen. Denselben Weg geht nun auch Wegener. Aber man muß gleich von vornherein konstatieren, daß er seinen Vorgängern an Klarheit der Disposition wie an Schärfe des Sehens nicht gleichkommt. Denn dies letztere ist ein Haupterfordernis, wo es gilt jede Szene mit allem Detail als Regisseur lebendig wieder vor sich zu sehen. Auch Wegener weiß das, aber er ist viel

zu rasch fertig mit dem Urteil. Er geht aus von den alten Abbildungen und konstruiert sich daraus eine Bühne. Das wäre zunächst ganz richtig, wenn er nicht dabei mit absoluter Willkür verführe. Das Bild des Schwanentheaters zeigt keinen Vorhang: also, schließt Wegener, kannte man keinen; es hat im Hintergrund zwei Türen: das wäre durchaus unpraktisch, «der praktische Engländer» macht so etwas nicht zum zweiten Mal, alle anderen Bühnen haben «sicher» im Hintergrund einen Alkoven gehabt. Auf derartig «sicher gewonnenen Resultaten» baut er dann weiter. Während das eine Mal an die Phantasie des Zuschauers die größten Anforderungen gestellt werden, nimmt er ein anderes Mal an, daß Stücke wie «The Merry Devil of Edmonton» oder «The Two Angry Women of Abbingdon» nur bei nebligem Winterwetter gespielt wurden, weil sie eine dunkle Bühne erfordern. Zu billigen ist wohl, daß er wie Reynolds nachdrücklich auf den Unterschied zwischen Volkstheater und Privattheater hinweist; aber eben deshalb hätte man erwarten können, daß er ebenso wie der weit gründlichere Amerikaner die einzelnen Dramen daraufhin untersuchte. Er begnügt sich aber immer mit allgemeinen Bemerkungen und es passiert ihm, daß er den ersten Teil «Heinrichs VI.» mit besonderer Rücksicht auf das etwa ein Jahrzehnt später entstandene Globustheater komponiert sein läßt. Noch krasser tritt dieser Mangel an Chronologie, der sich fast auf jeder Seite findet, hervor, wenn behauptet wird, daß das Titelbild von Bales «Centuries», 1548, das in Wülkers Literaturgeschichte (I 228) abgebildet ist, «die Hinterbühne eines damaligen Theaters» vorstelle. Dies ist übrigens das einzige Bild aus dem elisabethanischen England, das zu der Untersuchung verwendet wird, vermutlich weil es schon von Brodmeier dazu herangezogen war. Freilich mit dem Unterschied, daß Brodmeier es als Beispiel für den «Arras», den Zimmervorhang des Renaissancehauses zitierte, Wegener als Theatervorhang. Gerade diese Kenntnis des englischen Hauses und Palastes des 16. Jahrhunderts, mit seinen Binsen und Wandbehängen, mit dem durch Vorhänge rings verhüllten Bett oder dem ebenso umhüllten durch zwei Stufen erhöhten Thronsessel, fehlt Wegener, obwohl er holländische Bilder von Jan Steen zu Hilfe nimmt. Was für einen Sinn die entsetzlich mangelhaften Holzschnitte nach den alten Bühnenbildern haben, die sich in dem Buche finden — in unserer Zeit der fortgeschrittenen Reproduktionstechnik —, ist mir nicht klar. Brodmeier ging überall auf die Facsimiles der alten Drucke zurück, Reynolds untersucht genau die Zuverlässigkeit der von ihm benutzten Ausgaben, aber Wegener denkt gar nicht daran, sondern nimmt einfach Dodsley und Dyce und wundert sich, wenn die beiden einmal nicht zusammenstimmen. Wenn Dodsley in den von ihm hinzugefügten Personenverzeichnissen den Ort der Szene genannt hat, so schließt Wegener daraus, daß hier eine Tafel mit dem Namen ausgehängt worden sei. Auch die Sprachkenntnisse Wegeners sind mir nicht über allen Zweifel erhaben: falsche Übersetzungen führen ihn z. B. bei *pavillion* und *sconce* («Spanische Wand» statt Laterne!) zu bedenklichen Mißverständnissen.

Das Resultat, zu dem die Untersuchung kommt, ist etwa das folgende. Das Volkstheater kennt nur ein freies Podium (Vorderbühne) mit einer Gallerie (Oberbühne) im Hintergrund und unter dieser einen Hohlraum (Alkoven) von Wegener «Unterbühne» genannt — kein sehr glücklicher Aus-

druck, da er annimmt, daß sie etwas höher gelegen sei als die Hauptbühne. Ein Vorhang befindet sich vor der Oberbühne und vor dem Alkoven. Dieser letztere ist stets gemeint, wenn von *curtain (arras, veils, hangings, traverse)* gesprochen wird, ohne den Zusatz *above (aloft)*: damit ist nicht nur der große Mittelvorhang einbezogen, sondern auch die Wand-, Bett- und Thronvorhänge. Zu beiden Seiten des Alkoven finden sich Türen und Fenster — es ist allerdings nicht ganz klar, wo Wegener sich diese Fenster denkt, die er hauptsächlich aus einer Bühnenanweisung von Gifford in seiner Jonson-Ausgabe herausliest. Die Privattheater haben außerdem vielleicht noch den großen Zwischenvorhang. Das etwas phantastische Bild S. 21, das uns das Wintertheater darstellen soll, kann uns nichts helfen, da es nicht zu den Resultaten des Buches stimmt. Bei den oben angeführten Mängeln der Methode sind natürlich auch die Ergebnisse nicht bewiesen.

Das Hauptverdienst der Arbeit ist die Heranziehung eines sehr großen Materials, das freilich in jedem einzelnen Falle der Nachprüfung bedarf, und die Betonung der Wichtigkeit des Alkovens, den ich als Raum hinter der Mitteltür «Flur» genannt habe. Wegener berührt sich hierin mit Reynolds, wie mit den älteren deutschen Forschern, die ja auch die «Alkovenbühne» angenommen und seit Immermann auch rekonstruiert hatten. Ich selbst glaube allerdings mit der Doppelbühne mit vier Feldern immer noch besser auszukommen; doch findet sich vielleicht eine andere Gelegenheit, dies ausführlicher zu zeigen. Die ganze Frage ist ja auch nach Wegeners Buch noch offen.

Jena. Wolfgang Keller.

Joachimi-Dege, Dr. Marie. Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. 296 S. 8°. Leipzig, H. Haessel, 1907. 5 M.

This study, the twelfth of the «Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte» under the general editorship of Professor Oskar F. Walzel, traces in an interesting way and with adequate scholarship, the relation of Shakespeare and Shakespeare study to the literary ideas of Germany in the eighteenth century and the opening years of the nineteenth century. In the Shakespeare literature of the 18th century three periods or phases are distinguished. First comes a period of polemic and apology, closing (February 1759) with the 17th Literaturbrief of Lessing. This was the time of the struggle against Gottsched and «the rules». In the second period Lessing is the central figure; Shakespeare is recognised as a master, and Shakespeare criticism, in the true sense of the word, appears; the bases of a German national drama and theatre are laid, with Shakespeare as an assistant in the work; the doctrine of Aristotle is found to be not inconsistent with the practice of Shakespeare; the poet is perceived to be no wild and irregular genius sinning against «the rules», but a true artist and a master of his craft; while something of what Lessing communicated to the more cultivated public is extended to the great mass of the theatre-going public by Schröder. The work of Wieland as a translator belongs to this second period.

The third period is that of the «Sturm und Drang», when Shakespeare underwent an apotheosis, and cooperated not now with Aristotle but with Rousseau, as the representative of «Genius» and of «Nature»:

«Das Große, Schreckliche, Melancholische; Bilder, die den Sinnen und den Leidenschaften Nahrung geben; die gewaltigen Stimmen der Natur; die Quellen der Poesie als einer Muttersprache des menschlichen Geistes, das ist es, was die Stürmer und Dränger in Shakespeare suchen und finden.»

Herder on the one hand and Gerstenberg on the other are the representative names of this third period, in which also the youthful Goethe plays his part. In the Shakespeare cultus of the time there were losses as well as certain gains. The clear intellectual conceptions of Lessing disappeared in a splendour of glorified mist.

The true continuation of Lessing's mature Shakespeare criticism is to be found not so much in the period of the Sturm und Drang as in the work of the critics of the Romantic movement, with whom the central question was the artistic significance of Shakespeare. More than half of Dr. Joachimi-Dege's interesting volume is devoted to a study of Shakespeare as viewed from the standpoint of the romantic æsthetic. We must content ourselves with quoting a few lines which attempt to characterise the work of Wilhelm Schlegel: «Er ist ein Logiker ohne Philosophie, ein Künstler ohne eigentümliche Offenbarung, aber er hat einen so scharfen Blick für das Richtige und Wahre, sobald er es auch nur von ferne sieht und eine solche Sicherheit einzelne, fremde Erkenntnisse zu einem überzeugenden Ganzen zusammenzuschließen, daß er stets Boden unter den Füßen hat, wenn die anderen noch hilflos mit den eigenen Gedanken und den neuen Strömungen ringen. Nie wird er oberflächlich und wortreich-verschwommen wie Tieck, nie dunkel und Sklave seiner Theorien, wie sein Bruder. Und so kommt es, daß seine Werke uns vor denen der meisten anderen romantischen Zeitgenossen die Resultate und Errungenschaften seiner Periode rein von allen Gärungsprodukten darbieten.»

The writer of this short notice has come to the book as a learner rather than as a critic, and for what he has learnt he is grateful.

Dublin. Edward Dowden.

William Lowes Rushton Shakespeare's Legal Maxims. Liverpool. H. Young & Sons. 1907. 61 S. 2 s.

J. Strasser, Shakespeare als Jurist. Versuch einer Studie über Shakespeares «Kaufmann von Venedig». Halle, Otto Thiele, 1907. 32 S. 0,60 M.

Die Rushton'sche Schrift ist die zweite und erweiterte Auflage einer im Jahre 1859 erschienenen Veröffentlichung, der übrigens, wie der Verfasser hervorhebt, schon im Jahre 1858 seine das gleiche Gebiet behandelnde Studie «Shakespeare a Lawyer» voraufgegangen war. In ansprechender Weise reiht Rushton die Stellen aneinander, die für Shaspeares Kenntnis des englischen Rechts sprechen. Zum Teil handelt es sich um Aussprüche, die *Rushton* unmittelbar als Rechtssätze bezeichnet und auf die englischen

Quellen zurückführen will. Daneben gibt der Verfasser eine Anzahl Belegstellen, aus denen er auf die Vertrautheit Shakespeares mit der Gerichtspraxis schließt. Die Schrift ist in anregender Form geschrieben, und wird dem Leser durch die Erläuterungen der einzelnen Textstellen vielfache Belehrung gewähren. Das Endergebnis seiner Untersuchungen wird von Rushton — schärfer noch als seiner Zeit in der ersten Auflage — dahin zusammengefaßt, daß er den Beweis erbracht habe für die Annahme, Shakespeare müsse, zum mindesten für einige Zeit, berufsmäßiger Jurist gewesen sein.

Rushton sucht die juristische Schulung Skakespeares nicht durch die allgemeine stoffliche Behandlung, sondern durch einzelne Belegstellen und Aussprüche nachzuweisen. Es mag zweifelhaft erscheinen, ob diese Methode überhaupt anwendbar ist und zu richtigen Ergebnissen führen kann. Der echte Dichter wird schwerlich das Brothandwerk, das er gelernt hat, offen zur Schau tragen; er wird seine Kenntnisse vielmehr in der realistischen Gestaltungskraft, in der Kunst naturwahrer, der Wirklichkeit entsprechender Schöpfungen verwerten. Nehmen wir das Beispiel einer unserer besten deutschen Romandichtungen, deren Verfasser tatsächlich ein wissenschaftlich und praktisch durchgebildeter Berufsjurist war; es ist Karl Immermanns «Münchhausen». Wenn wir die Dichtung nach fachtechnischen Ausdrücken und juristischen Redewendungen durchsuchen, so werden wir kaum etwas finden, etwa ausgenommen die parodistische Gerichtsszene, in der der alte Baron fingierte Rechtsfälle entscheidet. Dagegen zeigt sich die juristische Bildung und Erfahrung Immermanns — jedoch in ganz unauffälliger Weise — in der Komposition der Dichtung selber. Vielleicht konnte nur ein Berufsjurist das alte heimische Recht der roten Erde zu neuem Leben erwecken; vielleicht war nur ihm erkennbar, welch einen Schatz westfälischen Volkstums in den Forschungen des Rechtshistorikers Kindlinger verborgen lag und der Hebung wartete[1]); vielleicht konnte nur ein Richter selber die prächtige Gestalt des Hofschulzen schaffen und die Handlungen eines Mannes erklären, dessen Leitstern recht eigentlich die Freiheit des genossenschaftlichen Gerichts und der Selbstverwaltung bildet. Wer dagegen die Immermann'sche Dichtung nach Rechtsregeln und juristischen Lehrsätzen durchforscht, wird in dem Verfasser alles andere eher als einen Berufsjuristen vermuten. Gerade mit Bezug auf die Jurisprudenz mag es vielleicht zutreffen, daß es regelmäßig der Laie ist, der sich in der Anwendung juristischer Fachausdrücke gefällt.

Auch die Einzelbeispiele, die Rushton bringt, wird man kaum als unbedingt schlüssig bezeichnen dürfen. Aus «König Johann» wird die Stelle angeführt:

King John: Our strong possession, and our right for us.
Elinor: Your strong possession, much more than your right. (S. 19.)

Rushton erklärt in eingehender Weise, daß dieser Stelle der Rechtssatz «in aequali jure melior est conditio possidentis» zu Grunde liegt. Wir haben

---

[1]) II. Buch 3. Kapitel.

jedoch in einer deutschen Dichtung den gleichen Gedankengang, in der dem obigen Rechtssatz weit näherstehenden Form ausgedrückt:

«Sei im Besitze und du wohnst im Recht».

Und doch wird niemand wegen dieses Satzes auf berufsjuristische Bildung Fr. Schillers schließen wollen. Nicht einmal die eingehende Kenntnis des englischen Rechts, die Schiller in «Maria Stuart» bekundet, läßt einen derartigen Schluß zu. — Auch solche Sätze wie: Mann und Weib sind ein Leib (Rushton S. 21), perfectum est quod ex omnibus suis partibus constat (S. 55) kann man schwerlich als eigentümliche Bestandteile der Rechtswissenschaft ansprechen. Die kenntnisreiche und gehaltvolle Arbeit Rushtons wird allgemeinem Interesse begegnen, auch wenn ihre Schlußfolgerungen nicht in der von dem Verfasser angenommenen Weise zwingend erscheinen. —

Den Gegenstand der Strasser'schen Studie bildet ausschließlich der «Kaufmann von Venedig». In einer feinsinnigen Einleitung stellt Straßer zunächst eine Scheidung auf zwischen Jurist und Dichter; wir sollen in Shakespeare nicht den Formaljuristen sehen, sondern den Rechtspolitiker, der uns eine Reihe von Rechtsgedanken mit allgemeiner, über die eigene Zeit hinausreichender Bedeutung darstellt. In dieser Hinsicht ist der «Kaufmann von Venedig» als das markanteste Stück Shakespeares anzusehen (S. 3 f.). Shakespeare versetzt uns in eine Periode, in der der Gläubiger einen Rechtsanspruch an Leib und Leben seines Schuldners geltend machen konnte, so daß der Fleischpfandvertrag nach dem bestehenden Recht als durchaus unanfechtbar zu betrachten ist. Dem königlichen Kaufmann Antonio ist in Shylock ein Gegner gegenübergestellt, der nicht, wie Jhering annimmt, den geknechteten Juden verkörpert, sondern den Typus des gemeinen Wucherers gemäß den Verhältnissen des Mittelalters (S. 15). Das Urteil im Shylockprozeß muß ohne Verletzung des Rechts gefunden werden; für die Richter sind — dies wendet Strasser gegen die Anschauung Kohlers ein — unter allen Umständen die sich aus dem positiven Recht ergebenden Sätze bindend.

Porzia stellt sich nun vollständig auf den Boden des von Shylock vorgewiesenen Schuldscheins. «Es vollzieht sich kein Kampf eines Billigkeitsrechts gegen ein veraltetes strenges Recht. Hier wird mit gleichen Waffen gekämpft: Buchstabenrecht gegen Buchstabenrecht» (S. 24.). Die entscheidende Lösung findet Strasser in der Stelle, in der Porzia dem Shylock anrät:

Nehmt einen Feldscher, Shylock, für euer Geld,
Ihn zu verbinden, daß er nicht verblutet.

Porzia hat zuvor das Urteil genau nach dem Schein gesprochen, aber sie gibt dem Wucherer jetzt sein Recht mit den Worten: Wenn du keinen Feldscher nimmst, dann sieh zu, daß du kein Blut vergießt, denn dann verfallen deine Güter. „Habgier und Feigheit — dies die Auffassung Strassers — lassen den Shylock nunmehr von seinem Rechte abstehen, lassen ihn lieber seinen Haß zügeln, als auch nur einen Pfennig seines Vermögens zu opfern. Er kann sein Recht haben, nur muß er die kleine Ausgabe für *den Feldscher* machen. Aus Geiz, aus seiner Charakteranlage heraus nimmt

Shylock aber Abstand von der Ausübung seines Rechtes" (S. 23 f. und 31). Eine Schlußbetrachtung schließt die lesenswerte Untersuchung ab, in der Strasser als den leitenden Grundgedanken Shakespeares bezeichnet, «daß nicht der Richter dazu berufen ist, dem geläuterten, allmählich herausgebildeten Rechtsbewußtsein Ausdruck zu verleihen und daß schließlich der Mißbrauch des Rechts durch sich selber auch stets von eben demselben Rechte gerächt wird». —

Die Arbeit Strassers ist mir erst zugegangen, als mein Aufsatz über den Shylockvertrag gedruckt war. Eine vollständige Übereinstimmung besteht hinsichtlich der Auffassung des von Shakespeare angewandten Systems der Rechtsauslegung; Porzia siegt nicht durch Aequitas, sondern durch Interpretation (vgl. hier oben S. 9 u. 34). Zu den übrigen Gedankenfolgen Strassers Stellung zu nehmen, möchte ich den Lesern der anregenden Schrift überlassen. Nur in einem Punkte dürfte eine Erörterung angezeigt sein; es ist die Annahme Strassers, daß in der Bemerkung über den Feldscher die Lösung des Stückes und der Schlüssel zu dem Charakter des Shylock gegeben sei. Die Auffassung scheint mir indes weder durch den Text des Dramas noch durch die Charakterzeichnung in der angenommenen Weise gestützt zu werden.

Die erste Frage, die ich mir bei meiner Studie über den Shylockvertrag vorlegte, lautete: wie kommt Porzia in die Gerichtsverhandlung? wie ist ihr Auftreten, ihr Eingreifen, ihre Argumentierung zu erklären? Alles, was ich zu meiner Untersuchung herbeigetragen habe, war eigentlich durch diese erste Erwägung bestimmt. Die Strasser'sche Hypothese gibt mir nun Anlaß, die Frage nach den Eingreifen der Porzia noch schärfer zu fassen, und zwar dahin: wie wird wohl die entscheidende Instruktion des Dr. Bellario an Porzia gelautet haben? Welchen Plan hat der große Padovanische Jurist für die Verhandlung entworfen? Bellario wird Porzia inhaltlich etwa folgendermaßen instruiert haben:

«Zunächst stellst du die formale Echtheit des Scheines fest. Ist er echt, so erkennst du seine Gültigkeit an gemäß dem Gesetz des Tiepolo von 1242, wonach Verpflichtungen wortgetreu auszulegen sind (s. hier oben S. 29). Mache den Versuch, den Kläger zur Milde zu bewegen. Bleibt er hart, so mußt du dem Gerichtshof die Überzeugung beibringen, daß der Kläger tatsächlich dem Beklagten nach dem Leben trachtet. Hast du diese seine Absicht festgestellt, so sprichst du ihm die Vollstreckung des Schuldscheines zu genau nach dem Wortlaut. Ihm gebührt ein Pfund Fleisch. «Fleisch» schließt jeden Tropfen Blut aus. Der Wortlaut «ein Pfund» ist haarscharf zu verstehen, ohne plus minusve. An dritter Stelle wendest du dann das venetianische Ortsgesetz an, durch das die Gefährdung des Lebens eines Bürgers mit Leib und Gut bestraft wird».

Bellario-Porzia verzichtet also — darüber besteht allgemeine Übereinstimmung — auf den Einwand der Unverbindlichkeit des Vertrages selber; andernfalls würde eben das Drama selber glatt zu Boden fallen. Der Dichter will, daß der Vertrag als gültig und zulässig angesehen werde. Es bleibt also nur eine Interpretation aus dem Gebiet des Sachenrechts (wegen dieses Verstoßes, zu dem die Dichtung unbedingt zwingt, s. oben S. 5). Die Frage, die Porzia zu entscheiden hat, lautet lediglich: was ist ein Pfund

Fleisch? Hierauf und auf nichts anderes erstreckt sich die Auslegung, die dann besagt: zum Fleisch gehört kein Tropfen Blut. So heißt es bei Shakespeare: «not a jot of blood», so auch in den älteren Quellen.[1])

Der Auffassung Strassers dürfte demnach ein Mißverständnis zu Grunde liegen. Zunächst macht Porzia die Äußerung über den Feldscher nicht etwa im Zusammenhang mit dem Urteil, sondern im ausdrücklichen Gegensatz zu dem Wortlaut des Schuldscheins und mit der Bitte um Mitleid.[2]) Die Anregung steht ohne jede Beziehung zu der Schuldurkunde und zu dem Urteil. Mit dem Augenblick aber, in dem Porzia weiterhin ihre Interpretation ausgesprochen hat, ist für Shylock der Fleischschnitt unmöglich geworden, ob mit oder ohne Feldscher. Shylock andererseits verzichtet nicht aus Geiz oder freiwillig auf sein Pfund Fleisch, sondern erst nach gefälltem Urteil; er hatte jetzt gar keine Wahl mehr. Er war zuvor bereit, seine 3000 Dukaten zu verlieren; als guter Rechner verzichtete er sogar auf das verzehnfachte Geld, um einen Gegner aus dem Wege zu räumen, der ihm sein weit wertvolleres Wuchergeschäft verdirbt.[3]) Shylock würde also an sich die paar Solidi für den Feldscher nicht scheuen, wenn sie seinem Zweck dienten; aber das Gegenteil ist der Fall; der Feldscher sollte ja verhindern, daß sich Antonio zu Tode blutet. Shylock lehnt die Zumutung ab, zu der er nicht verpflichtet war, und die seinem nunmehr offen gestandenen Zweck, der Beseitigung des Antonio, entgegenlief. Von Geiz und Feigheit ist hier gar keine Rede.

Kein Feldscher, insbesondere nach dem Stand der Chirurgie des vierzehnten Jahrhunderts, hätte übrigens den Antonio von dem Verbluten gerettet, wenn Shylock ein Pfund Fleisch «nearest to the heart» geschnitten hätte. Wenn für solchen Fall eine Möglichkeit zur Rettung bestanden hätte, so würde der Urheber des ganzen Unglücks, der anwesende Bassanio, der die Dukaten beutelweise mit sich führte, sicherlich sofort nach der Anregung der Porzia einen Arzt herbeigeholt haben. Aber Porzia wußte nur zu gut, daß es nicht bis zur Vollstreckung kommen würde. Die Stelle muß also einen andern Sinn haben, eine sachliche Bedeutung, die aus dem genau vorbedachten Plan der Porzia zu erklären ist. Und diese Erklärung ergibt sich in ganz ungezwungener Weise. Der Ausspruch der Porzia ist nichts weiter als eine Falle, die sie dem Shylock stellt und der Zweck ist — in einfachster Form dem Gerichtshof den notwendigen Nachweis zu führen, daß Shylock tatsächlich dem Antonio nach dem Leben trachtet. Durch die wenigen, aber meisterhaft abgewogenen Worte, die bezüglich des Feldschers zwischen

---

[1]) Besonders deutlich im Dolopathos, wo ein weißes Tuch ausgebreitet wird zu dem Nachweis come une goute monte (= montre); s. oben S. 16.

[2]) Shylock: Is it so nominated in the bond?
Portia: It is *not* so expressed; but what of that?
'Twere good you do so much for charity.

Schon hiernach erscheint die Auslegung Strassers nicht wohl vereinbar mit seiner eigenen obigen Annahme, daß für die Entscheidung nur ein wortgetreues Buchstabenrecht zur Anwendung gelangt.

[3]) *Shylock*: he (Antonio) has hindered me half a million (III, 1).

Porzia und Shylock gewechselt werden, ist es gerichtskundig geworden: das Unternehmen des Shylock ist derart, daß es das Leben des Bürgers Antonio gefährdet, und der Fall des venetianischen Gesetzes über verborgene oder offene Nachstellung (oben S. 7) ist gegeben. In der Tat, von dem Auftreten der Porzia ab gerechnet, ist die von Strasser herangezogene Stelle die einzige, die gerichtskundig den Beweis für die Anwendbarkeit des «Nachstellungsgesetzes» liefert. Daß die Studie Strassers Gelegenheit bot, diese Erörterungen meiner obigen Abhandlung anzufügen, möchte ich noch dankend hervorheben.

Berlin. Rud. Eberstadt.

Georges Duval. Londres au temps de Shakespeare. Paris, Flammarion, 1907. Avec un plan original de Londres au XVIe siècle. 336 S. 3 fr. 50.

Londres à vol d'oiseau — Elisabeth et sa Cour — Les gens à la mode — le théâtre et les comédiens — la taverne — trois originaux — schon diese Überschriften der einzelnen Kapitel zeigen, daß der Verfasser keine wissenschaftlich erschöpfende Kulturgeschichte schreiben will, sondern Bilder aus der Vergangenheit gibt, in denen neben dem historisch gesicherten die Phantasie zu ihrem Rechte kommt. Holinshed und Stowe, Ben Jonson und Shakespeare, Henslowe und die Veröffentlichungen beider Shakespeare-Societies, dazu eine große Menge schwerer zugänglicher Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts sind geschickt benutzt, um kleine anschauliche Zeitgemälde zu entwerfen. Shakespeare, Marlowe, Greene und Nashe treten in kleinen Szenen auf, die den Leser unterhalten und bei aller Phantastik eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit nicht verleugnen. Zur großen kulturgeschichtlichen Darstellung in Gustav Freytags Art erhebt sich allerdings das Werk nirgends. Dazu fehlt dem Verfasser trotz vielfach gelungener Einzelschilderungen doch das plastische Talent ebenso wie die historische Genauigkeit. Der Druckfehlerteufel hat dazu ein Übriges getan, um die Namen englischer Örtlichkeiten und Personen gröblichst zu entstellen: Der Vater der englischen Dichtkunst heißt zweimal Cha*n*cer, Shakespeares Patron Southampton dreimal Wrio*st*ley, unter den Dichtern fallen auf *K*owley, Flec*h*ter oder Fle*tch*l*er, nur nicht Fletcher; unter S*e*den und B*a*rbage sind wahrscheinlich Selden und Burbage zu verstehen, unter Jac*h* *N*ilton und Frère B*o*ugay, dem Pinner von Wake*fl*eld, dem Puritaner St*r*ubbes, dem Buchdrucker Da*n*ter und noch vielen ähnlichen Namen verbergen sich bekanntere Persönlichkeiten der Literatur. Und es wird schwer, hier an bloße Druckfehler zu glauben, wenn die bekannte Stelle Greenes vom einzigen «sha*h*escene» und der «upstart crow*n*» (!) zweimal mit einem Vers aus Shakespeares Heinrich IV. (!) verglichen wird. Und wer ein Beispiel flüchtiger, den Sinn gröblich entstellender Übersetzung lesen will, der vergleiche des Verfassers französische Version von Richard Baines' (er schreibt viermal Bame) Anklage gegen Marlowe mit dem Original bei Kyd, ed. Boas, Seite CXIV; auch andere Übersetzungen, die ich mit dem Urtext vergleichen konnte, lassen stark zu wünschen übrig.

Posen. Wilhelm Dibelius.

Karl Schmidt. Margareta von Anjou vor und bei Shakespeare. (Palaestra LIV, herausgegeben von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt.) Berlin, Mayer & Müller, 1906.

Schmidt's book is the latest of the series of studies inspired by Brandl which has for its object to determine the history of Shakespearean characters before they were treated by Shakespeare himself; to investigate their chronicle and literary sources, discover the successive stages of their development, and so finally reveal the art of Shakespeare by establishing what material was actually at his hand. If the object is attained, we learn what material the dramatist assumed to be historical, can see him select among different coexistent forms and motives, and find the reasons for his decisions, can trace the processes and appreciate the results of his own invention.

To accomplish this, there are necessary completeness in the discovery of the sources, a keen vision for the elements of growth and differentiation, lucidity in setting these forth, and sound and cautious judgment. All these Schmidt has in high degree; and his book is therefore entitled to cordial praise.

In the investigation of the historical records the author has, so far as I can judge, made use of all that contributed to the creation of the Margaret whom Shakespeare found in his direct sources. Especially notable is his wide scrutiny of the French chronicles, and his determination of their influence on the English stories. One of his secondary results the reviewer notes with particular interest. In my «Richard III up to Shakespeare» I said that in Fabyan, thirty years after the event, we meet for the first time the story of Prince Edward's capture and murder by the king's followers after the battle of Tewksbury. Schmidt's study of the French chronicles reveals the fact that this was recorded in France in a poem written apparently shortly after the battle, and in four other French chronicles before the time of Fabyan. Of more value is the study of Polydore Vergil, which corroborates my estimate of the great influence of Vergil in shaping Shakespeare's material. It was he who first ascribed to Margaret the masculine quality of active, energetic ambition, he who «zuerst in England ihrer Gestalt den festen Rahmen gab». The source of Vergil's picture of Margaret as the «Mann-Weib» Schmidt finds in Livy's description of Tullia (Book I, 46—48); and the imitation is rendered practically certain by Vergil's application to Margaret of the words used by Livy of Tullia (I, 46), *initium turbandi omnia a femina ortum* (Vergil *factum*) *est*. Students of English chronicles in Latin are well aware that influence of the classics frequently appears in them: it would be a valuable work to determine how much there is, and how much of this was transmitted to the chronicle-drama.

In the setting-forth of his results the author has been remarkably successful. Such a work is in danger of being swamped by the mass of its material, but Schmidt's skillful condensation and summarizing, without loss of anything important, escapes. If, on the other hand, his desire that his reader should at a given stage have in mind all the necessary facts of the earlier development leads him occasionally to perhaps unnecessary repetition, we are better pleased to see this fault than the opposite.

It is in the chapter devoted directly to Shakespeare that the author's

judgment is subject to its severest test. Nowhere in Shakespearean criticism are the dicta of the commentators less certain and satisfying than in the discussions of the relations of «Henry VI» to the work of contemporary playwrights. The great crux Schmidt deliberately avoids by assuming squarely with most German commentators that the quartos are maimed copies of the plays as they appear in the Folio, and that all is Shakespeare's. For one who happens to hold the opposite opinion, the consideration of one step in Margaret's development is thus omitted. The influence of other playwrights is cautiously treated. When such influence is asserted one will not often differ from Schmidt's judgment; when it is suggested, the discussion is usually fruitful. Thus the discussion of the «Falschwerbung» motive, if carried rather far in harking back to the story of «Tristan and Isolde», shows how common the motive is in contemporary plays; and the comparison of the savage and cruel Margaret of Shakespeare — — «A tiger's heart wrapped in a woman's hide» — with Seneca's Medea is illuminating, even if one should not agree with Schmidt that it is «very likely» Shakespeare had her in mind.

All in all, the book is excellent and will increase the reputation of the series.

Amherst College. George B. Churchill.

H. H. Furness. The Tragedy of Anthony and Cleopatra. A New Variorum Edition of Shakespeare. Philadelphia, Lippincott, 1907, XX, 614 S.

Das Stück enthält mehr psychologische Rätsel als philologische; danach ist auch die Ausgabe von Furness mehr auf Sacherklärung und Inhaltsparallelen gerichtet als auf Quellenfragen oder Entstehungszeit oder autobiographischen Einschlag.

In der Vorrede freut sich Furness, daß die Grundlage des Textes einfach in der ersten Folio besteht, an der nur wenige Einzelstellen zu bessern waren, meist auch schon im 18. Jahrhundert gebessert wurden. Selbst diese Besserungen, die auf S. 598f. übersichtlich zusammengestellt sind, scheinen mir zum Teil eher Modernisierungen der Schreibweise zu sein, z. B. wenn *neare* in *ne'er* aufgelöst wird, oder *Thantoniad* in *The Antoniad,* wenn *toward* zu *tower'd* zurecht gerenkt oder *proof* zu *reproof* erweitert wird; bei letzterem Fall kommt eben noch die mittelenglische Regel in Betracht, daß Präfix in romanischem Wort fallen kann ohne Veränderung der Bedeutung. Furness hat es aber verstanden, diesem ziemlich unfruchtbaren Acker einen Ertrag abzugewinnen, indem er die textkritischen Einfälle der mannigfachsten Herausgeber bis herab zur Gegenwart in den Anmerkungen verzeichnete; überblickt man diese Varianten von Seite zu Seite, so bekommt man alsbald ein Bild der Eigenart, die jeder dieser Männer betätigte, sowie der Gesamtentwicklung, die das Konjekturunwesen betreffs Shakespeare durchgemacht hat.

Ein anderer Punkt, über den sich Furness in der Einleitung verbreitet, ist die Moral der Ägyptierin. Mit Nachdruck betont er, das Stück sei frei von Liebesleidenschaft und Sinnlichkeit. *Where is there any scene of passion?*

— *Because they were not married, is that love to be changed at once into sensuality?* Gebe es doch heutzutage noch uneingesegnete Verbindungen *founded solely on the intellect.* Gemeinsames Straßenwandern und Fischen und unaufhörliches Necken seien doch nicht sinnlich. Cleopatra hatte nicht «*mercenary love*», denn sie verlangte nach Musik; ebenso wenig war die Liebe des Antonius *of the senses, for, be it remembered, Cleopatra was not beautiful.* In einer skandalsüchtigen Zeit, wie es die unsere vielfach ist, tut solch unschuldige Auffassung wohl. Vielleicht läßt sich doch einiges für die bisher herrschende Leidenschaftstheorie anführen, z. B. die Empörung des Enobarbus über seinen großen Feldherrn, der sich zum Fächer erniedrigt habe *to cool a gipsy's lust;* die drastischen Anspielungen auf das Liebestreiben in der Umgebung der Königin; endlich das klare Wort des Octavian über *all the unlawful issue that their lust hath made between them* (A. III Sz. 6).

Was den Kommentar betrifft, suchte ich mit besonderem Interesse die Stelle auf, wo Cleopatra vom Gewicht des Antonius spricht, der zu ihr ins Grabasyl emporgehoben wird: *How heavy weighs my Lord? Our strength is all gone into heavinesse, That makes the weight* (A. IV Sz. 15). Das wird ja gerne auf die schwere Körperbeschaffenheit des Burbage gedeutet, der den Mark Anton auf Shakespeares Theater spielte. Furness bemerkt jedoch in der Anmerkung lediglich: *This (heaviness) is here used equivocally for sorrow and weight* (zitiert aus Malone). An anderen Stellen hat Furness mit warmen Worten die Geistesarbeit der Schauspieler hervorgehoben, die man gewöhnlich nur lobe, statt sie durch genaue Schilderung auf die Nachwelt zu bringen; er hat lange Zeitungsartikel über Beerbohm Trees Inszenierung dieses Dramas abgedruckt; wenn er also hier die Schauspielertheorie stillschweigend übergeht, so hat er sie offenbar nicht geglaubt. Die Gründe seines ablehnenden Verhaltens wären interessant gewesen.

Im Anhang bietet uns Furness außer der Quelle — Plutarch in Norths Übersetzung, Ausg. von 1595 — hauptsächlich einen Abdruck von Drydens Bearbeitung, die sich bekanntlich *All for Love* nennt und eine Umdichtung in den Stil des Racine ist. Sowohl über diese *tragédie* als über eine Menge anderer Cleopatra-Dramen erhalten wir zugleich Kritiken, die sich recht anregend lesen. Nur das jüngste und geistvollste Cleopatra-Stück fehlt, obwohl es in englischer Sprache abgefaßt und gewiß als ein Pendant zu Shakespeares Darstellung gedacht ist: Shaw's *Caesar and Cleopatra.* Zeigt Shakespeare von der Königin der Buhlerinnen das Ende, so enthüllt Shaw ihre Anfänge, wie sie eben aus der dämmerigen Mädchennatur herauswächst. Allerdings hat Shaw die Geschichte nicht als Tragödie behandelt; man muß sogar Szene für Szene fürchten, daß sie ihm in die Farce umkippt; mit großer Kunst hält er uns immerfort auf der Kippe. Aber sein Caesar ist auch ein Held, wie Shakespeares Mark Anton; sogar ein größerer, und ohne Pose. Wer einen glänzenden Essay schreiben will, hätte hier einen feinen Stoff.

Lang und mühsam ist der Weg für einen Variorum-Herausgeber durch die 36 Dramen Shakespeares. Aber mit rastlosem Fleiß bringt Furness Jahr für Jahr seinen Band heraus. Die Arbeit erhält ihm offenbar das Gefühl der Jugend. Wir bewundern seine Rüstigkeit und wünschen ihm noch recht viele Jahrgänge!

Berlin. A. Brandl.

The Arden Shakespeare, General Editor: W. J. Craig: a) *Antony and Cleopatra* edited by **R. H. Case**, pp. LX and 211. b) *The Two Gentlemen of Verona*, ed. by **R. Warwick Bond**, pp. XLIII and 117. London, Methuen and Co., 1906. 2 s. 6 d. net each volume.

Mr. Case's edition of *Antony and Cleopatra* in the scholarly Arden Shakespeare is a thorough and successful piece of work. His text keeps as closely as possible to that of the First Folio, and his foot-notes contain a great deal of valuable information. As an illustration of the quality of the latter, reference may be made to the note to II. vii. 26—27, in which the editor supplies interesting indications from Jonson's *Alchemist*, Shirley's *Traitor*, and Sylvester's translation of Du Bartas, as to the Renaissance conception of the modern doctrine of abiogenesis.

In his Introduction Mr. Case traverses, as is inevitable, a good deal of familiar ground in his consideration of the *Antony and Cleopatra* story and Shakespeare's indebtedness to Plutarch. He gives an interesting summary of the English dramatisations of the story from Mary Sidney's translation of Garnier's *Marc-Antoine* down to Dryden's *All for Love*, and makes special reference to Daniel's *Cleopatra*. In a number of interesting paragraphs he draws the reader's attention to the differences between the text of Daniel's play as it first appeared in 1594 and the revised form which it assumes when published in *Certaine Small Workes Heretofore Devulged by Samuel Daniel* in 1607. Mr. Case's contention is that this 1607 edition of Daniel's *Cleopatra* was amended on the model of Shakespeare's play; and from this he accordingly draws the inference that the date of *Antony and Cleopatra* should be placed within the years 1606—7, rather than 1607—8. Among the changes introduced by Daniel into this later version of *Cleopatra* our editor notes the «replacing of relation and soliloquy to a great extent by dialogue, so that not only is the play more dramatic, but characters familiar to us in *Antony and Cleopatra* now play a greater part, viz. Charmian and Iras; others, Dircetas and Diomedes, are employed for the first time; Gallus becomes an interlocutor where he was but mentioned». Less convincing of Daniel's indebtedness to Shakespeare are certain parallelisms of diction adduced by Mr. Case. This question of the relation of *Antony and Cleopatra* to *Cleopatra*, and the larger question of the indebtedness of Daniel to Shakespeare, or of Shakespeare to Daniel, is one which has never been satisfactorily worked out. Mr. Case refers to the possible imitation by Daniel of Shakespeare's *Richard II.* in the second edition of his *Civil Warres*, but what is still more possible is Shakespeare's indebtedness to the same poem in his *1 Henry IV.*; moreover, while accepting the evidence of indebtedness in reference to the two dramas on the *Antony and Cleopatra* story, we are not quite certain whether, after all, the debtor is not Shakespeare.

Mr. Warwick Bond has followed up his edition of *The Taming of the Shrew* in the Arden Shakespeare with that of *The Two Gentlemen*, in which he offers his readers a careful and well-annotated text, and a great deal of information on the sources of the play. In his Introduction, the editor leans to the opinion of Fleay and Charles Knight that the text, as we have it, is a revision made by Shakespeare about 1595 of a play which he had produced some five years before.

Mr. Bond deals at length with the tale of Felix and Feliamena from Montemayor's *Diana*, and with its fortunes in English literature up to the time when *The Two Gentlemen* was written. He draws our attention to the French translation by Nicolas Collin of the first part of Montemayor's work, and thinks that Shakespeare may very well have seen this French version of the story which was published at Rheims in 1578. In considering «the friendship story» — the relations between Valentine and Proteus — Mr. Bond adduces a number of parallel versions, including the German *Julio und Hyppolita* to which attention was first drawn by Tieck, and of the plot of which our editor gives us a full account in Appendix I. He also draws our notice to the Euphues, Philautus and Curio story in Lyly's *Euphues* as a possible source for Shakespeare's rendering of the treachery of Proteus. Mr. Bond, indeed, sees the influence of Lyly writ large on the page of *The Two Gentlemen;* he sees it in the balance of the characters, in the introduction into the play of letters, and in points of style.

Finally, he claims for the play the proud title of being «the earliest surviving romantic comedy of England, and almost of Europe», and proceeds to indicate in what ways *The Two Gentlemen* is the progenitor of a whole line of romantic comedies, including *The Merchant of Venice*, *As You Like It* and *Cymbeline*.

To the same series as the two plays mentioned above belongs Mr. H. C. Hart's *Measure for Measure* (pp. xxviii and 156). The editor fixes 1603—1604 as the probable date of the play and compares its «dark and sombre tone» and «its morbid, painful and pessimistic tendency» with the tone and tendency of the «grander and almost contemporaneous tragedy of Othello». In dealing with the sources of the play Mr. Hart has nothing novel to offer, but he presents us with the main outline of the plot as it figures in Cinthio's tale, and in the two English versions of Whetstone, noticing at every point Shakespeare's deviations from his predecessors. Mr. Hart is well-known as a master in the textual elucidation of Shakespeare, and his footnotes to *Measure for Measure* are admirable.

Leeds. F. W. Moorman.

School Editions of Shakespeare's Works.

The Merchant of Venice[1]), edited by C. W. Crook, *King Lear*[2]), edited by C. W. Crook, *The Tempest*[3]), edited by C. W. Crook, *Twelfth Night*[4]), edited by J. H. Brittain, seem to be specially planned for candidates for examinations. They contain Introductions, which treat of such subjects as the life of Shakespeare, the source, date, language, and metre of the plays, and furnish certain comments on Shakespeare's use of figures of speech,

[1]) *The Merchant of Venice,* ed. C. W. Crook (Ralph, Holland and Co. London, 1907. Price 2/—).

[2]) *King Lear*, same editor, publisher, and price.

[3]) *The Tempest,* same editor, publisher and price.

[4]) *Twelfth Night,* ed. J. H. Brittain, (Ralph, Holland and Co. 2/—).

witchcraft, etc.; each volume also supplies a number of footnotes explaining points of difficulty, and at the end there is a somewhat formidable list of questions of a literary and linguistic character. Mr. Crook's three volumes also contain a Glossary in which the derivation of certain words is given. The editors show considerable knowledge of the needs of students and the demands of examiners, but it is to be feared that editions of this sort make the study of Shakespeare's plays extremely dull for school-boys and school-girls. The formal study of figures of speech, in connection with the reading of Shakespeare, is to be strongly deprecated, and what is still worse is the study of verbal derivation. Mr. Crook's Glossaries are beset with errors which a better acquaintance with Greek and Old English philology would have prevented; but even if correct in every detail, they would present to the scholar material which was of no educational value whatever.

Dr. Francis Storr has deliberately avoided the philological snare in his edition of *The Merchant of Venice*[1]). He declares in a racy preface that he has concentrated his attention on «the interrelation of parts and the dramatic interest of the whole». In his Introduction, which deals mainly with the source of the play and the analysis of the chief characters, Dr. Storr has nothing new to offer, but he makes his theme interesting and stimulates the scholar's thoughts. The notes are brief and to the point, while in a series of appendices he deals briefly with Shakespeare's prosody and grammar, and adds a note on «Usury and the Jews». The inevitable list of examination questions follows, but these are less pedantic and have greater educational worth than is usually the case with such lists.

The First Part of Henry IV[2]), edited by Professor Dr. Gustav Krüger, and *Julius Caesar*[3]), edited by Professor Dr. August Sturmfels, are two of the latest publications in Freytags Sammlung französischer und englischer Schriftsteller. In his Introduction to *Henry IV* Professor Krüger deals fully with the question of sources, and quotes freely from Holinshed's Chronicle. Very little literary appreciation is given, but an attempt is made to indicate the relation of the play to Shakespeare's other Histories. Professor Krüger speak of the two parts of *Henry IV* as forming with *Richard II* an historic trilogy; it would, we think, have been better to make use of the words tetralogy, in order to include *Henry V*, the relation of which to the two parts of *Henry IV* is even closer than that of *Richard II*. The notes are short, accurate, and compact. Difficulties are explained and some of the more important variants indicated.

In his Introduction to *Julius Caesar* Dr. Sturmfels deals very briefly with the question of sources, but furnishes useful information on the age and life of Shakespeare, the conditions of the Elizabethan stage — which he illustrates by a plan, -- and on the prominent features of Shakespeare's language and verse. He also supplies a short discussion on the character and central idea of the play, in which he considers the relative of *Julius*

---

[1]) *Merchant of Venice*, ed. F. Storr, (Blackfriars Shakespeare, Meiklejohn and Holden, London; price 1/6).

[2]) *First Part of Henry IV* ed. Krüger (Freytags Sammlung); price M. 2,50.

[3]) *Julius Caesar*, ed. Sturmfels (Freytags Sammlung); price M. 1,50.

Caesar to Shakespeare's other Roman plays and also to the Histories. T Notes cover less than thirty pages; but they contain sufficient material the elucidation of the chief points of difficulty.

Herr Hermann Conrad's edition of *Macbeth*[1]) is of a rather m elaborate character than the two volumes in the Freytag Sammlung. T Notes here extend over a hundred pages and provide, in addition to t explanation of points of difficulty and topical allusions, a certain amou of literary criticism. The Introduction treats at considerable length metrical features of the play, but more might have been said about Sha speare's use of witchcraft, and about the relation of the play to Holinsh Chronicle. Herr Conrad's retention of the First Quarto spellings of pro names, *e. g.* Envernes = Inverness, seems a trifle pedantic in an edition this sort.

Dr. Hudson's well-known school editions of Shakespeare's plays, wh during the last thirty years have been well thumbed by American sch boys and school-girls, are now being re-edited under the title of «The N Hudson Shakespeare». We have received *As You Like It*[2]) and *The Me ant of Venice*[3]), the reviser of both volumes being Dr. Black of Glasgow, w has secured the cooperation Dr. A. T. George whose editions of some of works of Wordsworth and Burke are well-known. The form of the volu is attractive; the Introductions and Foot-notes are brief and to the po important variations in the text are indicated, and there is no dead wei of philological material. Each volume is furnished with a useful chro logical chart upon which are entered the chief dates in the literary a political history of Shakespeare's time, while a facsimile of the title-pag the quarto edition of *The Merchant* (1600) and of the 1614 edition of Lod *Euphues Golden Legacie* serve as frontispieces to the two volumes.

Macbeth[4]), edited by Dr. Dhom, is one of the latest volumes in Französische-englische Klassiker-Bibliothek. The volume contains a sh Introduction dealing with such familiar matters as Shakespeare's life, stu of the characters of the play, and a summary account of the views of leading critics on the question of the interpolations in the text. The No and Glossary, are detachable from the rest of the book; the former are rat too brief, whereas the glossary seems unnecessarily long, the German eq valents of some of the commonest English words being given; *e. g.* se dienen, blood = Blut.

Leeds. F. W. Moorman.

---

[1]) *Macbeth*, ed. Conrad (Weidmann'sche Sammlung franz. und engl. Sch steller. Berlin).

[2]) *As You Like It*, ed. Hudson, revised by Black and George; The N Hudson Shakespeare (Ginn and Co., Boston).

[3]) *Merchant of Venice;* same editors and publishers.

[4]) *Macbeth*, ed. Dhom; Franz. und engl. Klassiker-Bibliothek, herausgege von J. Bauer und Dr. Th. Link (Lindauersche Buchhandlung, München); price M. 1

Neue Shakespeare-Bühne. Herausgeber Erich Paetel.

II. **Ein Trauerspiel in Yorkshire** von William Shakespeare. Übersetzt und mit einem einführenden Vorwort von Alfred Neubner. IX. 49 S.

III. **Mißachtete Shakespeare-Dramen.** Eine literarhistorisch-kritische Untersuchung von Alfred Neubner. XI. 197 S. Berlin 1907. Verlag Otto Elsner.

Jede Philologie erzeugt sich ihre naiven Parodisten, [illegible] ihre pessimistische Skepsis übertreiben oder ihren [illegible] Optimismus [illegible] Eine Ausnahme macht nur die Shakespeare-Philologie: sie hat [illegible] Pessimisten und Optimisten erzeugt. Die einen nehmen Shakespeare [illegible] möglich, die andern geben ihm alles mögliche. Den [illegible] die Palme, die Baconianer haben ja Shakespeare gar [illegible] Zu größerer Bescheidenheit sahen sich naturgemäß die Optimisten [illegible] Aber auch sie haben jüngst mit Neubner respektable [illegible] er vermehrt unsern Schatz von Shakespeare-Dramen [illegible] ein [illegible] Dutzend. Fünf sind davon allerdings bis auf die Titel verloren [illegible] verbleiben immerhin noch sieben zu realem Besitz.

Wie Neubner das fertig gebracht? [illegible] der Historiker Camden in seiner Beschreibung [illegible] hier Shakespeare begraben liege, der 48 Stücke [illegible] uns also zwölf, denn die Folio von 1623 hat [illegible] Bemerkung eines outsiders der Literatur [illegible] Dramen gegenübersteht, die von Bühnen[illegible] veranstaltet worden ist, mithin von Fach[illegible] bieten durften, die bringen konnten [illegible] Neubner nicht. Er vermißt zwölf Dramen.

Er beschafft sie auch. Und [illegible] Shakespeare waren von seinen Zeitgen[illegible] viele Stücke — ganz oder teilweise — [illegible] zugeschrieben worden. Ob bona [illegible] Neubner brauchte also nur zu [illegible] sein erster, oft und dringlich [illegible] Stückes darf nicht beachtet werden [illegible] rien. Und nun nimmt er zwanzig [illegible] von Shakespeare, nämlich «The [illegible] ham», «George-A-Greene» [illegible] Merry Devil of Edmonton», «Fair [illegible] Mit dieser Abweisung, die [illegible] Ihm freilich sind diese Stücke [illegible] erschienen sind. Zwar [illegible] Vermerk «by William Shakespeare» [illegible] anonym — Shakespeare [illegible] Jahre 1600 erfolgreich [illegible] «by W. S.», dies [illegible] sind die «Contention» [illegible] von King Henry VI. 1 [illegible] 2 [illegible] «King John» bleiben 9 Stück. Dazu [illegible]

Es ist echt, Shakespeares eigene Vorarbeit zu seinem späteren «King John», obwohl es zuerst 1591 anonym erscheint, weil es in der zweiten Auflage von 1611 den Vermerk «by W. Sh.», in der dritten von 1622 gar den «by William Shakespeare» trägt. Aber als bloße Vorstufe hat es Camden nicht mitgezählt. So verbleiben schließlich sieben Dramen: «Pericles», «Locrine», «Cromwell», «The London Prodigal», «A Yorkshire Tragedy», «Merlin» und «The Two Noble Kinsmen». Die sind echt, denn auf den Titelblättern sei's der ersten, sei's der zweiten Auflage steht entweder «by William Shakespeare» oder doch «by W. S.». Es sind aber leider erst sieben und Neubner braucht zwölf Stück. Die übrigen fünf liefern ihm Dramen, die im Jahre 1653 oder 1660 als Shakespearisch «registriert» worden sind: «Iphis and Ianthe», «King Stephen», «King Henry I», «King Henry II» und «Cardenio». Das Dutzend ist voll. Neubner hat seine Aufgabe erfüllt, hat Shakespeare via Camden zu seinem Recht verholfen.

Neubner tut aber noch ein übriges, er terminiert die Stücke. Das war wieder leicht. Nach bisheriger Annahme schrieb Shakespeare seine 36 Stücke während seiner Londoner Theaterzeit, beiläufig zwischen 1590 und 1611 Nun war er aber im Jahre 1585 bereits 20 Jahre alt, da kann man schon schreiben, und er lebte von 1611 bis 1616, da kann man noch schreiben. Mithin rücken «Pericles», «Locrine», «Cromwell» und der alte «King John» in die 80er Jahre, zum Teil noch nach Stratford, während die fünf nur im Titel erhaltenen Stücke (von denen man so bequem gar nichts weiß) nach 1611 in die Stratforder Alterszeit verlegt werden. Shakespeare hat eben mit dem Dichten nicht aufhören können, ja «Henry I», und «Henry II» mußten von Davenport fertiggestellt werden, weil den Dichter der Tod bei der Arbeit überrascht hat. Der «phantastische» Merlin gehört aber in die Romanzenzeit, ebenso und zwar aus stilistischen Gründen «The Two Noble Kinsmen». Bloß der «London Prodigal» und die «Yorkshire Tragedy» fallen mitten in die Schaffenszeit des Dichters: ersterer in die 90er Jahre, letztere neben «Lear» und «Macbeth».

Das ist die literarhistorische Leistung Neubners. Ästhetische Kritik läßt er hier in seinen «Mißachteten Shakespeare-Dramen» nur selten, bloß in zweiter Linie ergänzend zu Worte kommen. Ausschließlich Ästhetiker wird aber Neubner im zweiten Buch, in der Einleitung zu seiner Übersetzung der «Yorkshire Tragedy». Darnach wollen wir ihn in seiner neuen Rolle beurteilen, sozusagen den Stier bei den Hörnern fassen.

Das Stück ist ihm ein grandioses Drama und zwar echt Shakespearescher Prägung; mir erscheint es als ein ordinäres Machwerk voll brutaler Effekte ohne Spur Shakespeare'scher Eigenart. Zum Beweis will ich nur ein paar Eigentümlichkeiten des Stückes anführen. Mit seinen ca. 700 Zeilen ist es unshakespearisch kurz, die Shakespeare-Dramen sind 3—5 mal länger. Diese Kürze beruht nicht auf dem Stoff, sondern auf der Behandlung. Stofflich führt es vor, wie ein Verschwender verarmt, seine Frau mißhandelt, seinen Bruder als Bürgen für seine Schulden verkommen läßt, seine Kinder tötet, den Gerichten überliefert wird und mit dem Tode seine Schuld büßt. Darin steckt also eine solche Fülle von Ereignissen und Motiven, daß das in Shakespeare'scher Ausführung sichtlich ein «abendfüllendes» Stück bedingt hätte. Unser Anonymus gibt eben bloß eine dramatische Skizze

seines Stoffes. Technischer Beweis: er komponiert das Stück in 10 Szenen wovon neun ganz kurz sind, nur eine einzige, die zweite zu mittlerer Länge sich weitet, wenn man mit Shakespeare'schem Maß mißt. Shakespeare skizziert aber niemals. Die Folge dieser Behandlungsart des Stoffes zeigt sich vor allem negativ in zwei Grundmängeln: das Stück hat keine Fabel und keine Charakteristik, denn es werden die Vorfälle weder äußerlich noch innerlich motiviert. Das ist wieder völlig unshakespearisch, denn Shakespeare gestaltet seine dramatische Fabel immer künstlerisch fein, d. h. er weiß Spannung im Zuschauer zu erzeugen (wenn er auch mitunter sorglos die Fabel schürzt) und er ist unerreicht als Charakteristiker, nicht bloß in dem Sinne, daß er scharfumrissene Individualitäten zeichnet, sondern vor allem, daß er die Handlung durch die Figuren begründet. Hierzu zeigt unser Stück auch nicht die kümmerlichsten Ansätze. Die Vorgänge folgen aufeinander, nicht auseinander, die Figuren bleiben im typischen stecken. Sie sind typisch bis zur Unbegreiflichkeit: die Brutalität des Helden, die Sentimentalität der Heldin, Teufel und Engel nebeneinander. Daß der Teufel stellenweise bereut, macht ihn selbst als Teufel unwahr. Von einer «Idee» oder wie man den geistigen Kern des Ganzen immer nennen möge ist hier selbstverständlich nichts zu merken. Was also will der Anonymus? Nichts anderes als einen aktuellen Kriminalfall auf seine Sensationsbühne zerren. Zu welchem Zweck? Um etliche derbe Effektszenen aus dem Stoff herauszuschlagen, brutale und sentimentale. Dazu «dramatisiert» er den Yorkshirer Kriminalfall vom 23. April 1605 in etlichen äußerlich und innerlich unzusammenhängenden Szenenskizzen. Die Darstellung ist aber nicht etwa von primitiver Kraft, sondern nur von unbeholfener Roheit. Ein Blick auf Marlowes skizziertes «Massacre of Paris» zeigt den Unterschied der einschlägigen Technik des Meisters und des Stümpers. Neubner findet das Stück nicht nur großartig wie «Oedipus», «Lear» und «Macbeth», er findet es auch modern: «Gerhart Hauptmann konnte nichts moderneres in der Empfindung geben.» Ob man darnach Sophocles, Shakespeare oder Hauptmann mehr bedauern soll, ist mir so unklar, daß ich mein Bedauern auf Neubner beschränke.

Innsbruck. R. Fischer.

Stars of the Stage. A Series of Illustrated Biographies of the Leading Actors, Actresses and Dramatists ed. by J. T. Grein. London. John Lane, the Bodley Head, New-York: John Lane Company. 1907, à 2 s. 6 d. net:

Herbert Beerbohm Tree by Mrs. George Cran. VIII, 109 S.

Ellen Terry by Christopher St. John. VIII, 97. S.

Wenn die Sammlung sich in der Eigenart ihrer ersten zwei Bändchen erhält, wird sie ein reizender Beitrag werden zur modernen Bühnengeschichte. Ich sage «Beitrag», denn ihr Wert liegt nicht im geschichtlichen, sondern im anekdotischen. Dabei ist anekdotisch im weitesten Sinn zu fassen: man bekommt Genrebilder aus dem Privat- und Bühnenleben von Terry und Tree, man erhält Genrebilder aus der Theatergeschichte des modernen London, ja es schieben sich sogar «theoretische Genrebilder» dazwischen, dra-

maturgische und literarische Probleme werden leichtlich angeschnitten und in anmutenden Aperçus erledigt. Das Ganze liest sich gefällig und behaglich, man hört aus den Büchern einen warmen Plauderton heraus. Dazu die vielen Bilder, anheimelnd wenn sie Künstler-Interieurs geben, interessant soweit sie Rollenerscheinungen fixieren, amüsant in den gutmütigen Karikaturen.

Kennt man die moderne englische Bühne und hat man Neigung und Neugier für die persönliche Seite des Themas, so wird man diese Bücher mit Freude und Genuß lesen. Auch mit Vorteil, denn man gewinnt bei der intim-persönlichen Betrachtung manch neuen, wertvollen Einblick in das so vielfach verwickelte Theaterleben. Wollte man aber aus diesen Büchern schlankweg lernen, so wäre man an die falsche Adresse geraten. Das biographische Element geht psychologisch, das literarische geht problematisch nicht tief genug. Hierzu fehlt es an Vollständigkeit und Gründlichkeit. Das von der reizenden Eigenart solcher Bücher zu verlangen wäre aber ungerecht.

Innsbruck. R. Fischer.

Austin Brereton. The Literary History of the Adelphi and its Neighbourhood. Anthony Treherne & Co., Ltd., 12 York Buildings, Adelphi, W. C. 1907. XI, 294 S., 10/6.

Es gibt Bücher, die man durchliest, und andere, die man durchblättert. Die sind meist minderwertig. Mitunter ist aber solch springende Lektüre von der Eigenart des Buches bedingt. Hierzu gehört das obige. Es bringt die Geschichte eines Hauses, richtiger Häuserkomplexes, eines kleinen, aber wichtigen Teiles vom uralten London, es verfolgt die Geschichte des Baues, Umbaues, Neubaues vom tiefen Mittelalter bis in unsere Tage. Hiermit verknüpft sich als Hauptsache die Geschichte seiner Insassen. Das ergibt eine unglaublich bunte Reihe rasch wechselnder Genrebilder aus dem überreichen Kulturleben von London. Das Ganze ist mithin eine lokalbegrenzte, historische Anekdotensammlung. Im einzelnen ist sie öfter amüsant als interessant. Aber auch als Ganzes genommen ist das Buch nicht ohne Wert, denn es verschafft seinem Leser historische Intimität, weil er durch die genrehaften Ausschnitte aus dem Alltags- und Kleinleben mit den großen Kulturepochen sozusagen auf den Dutzfuß kommt. Die Historie ergänzt sich in den Historchen. Man braucht also nicht gerade Londoner zu sein, um mit Nutzen und Freude in diesem Buche zu lesen, wenn auch dessen systematische Lektüre einigermaßen Lokalpatriotismus voraussetzt.

Innsbruck. R. Fischer.

Fifty Shakspere Songs. For Low Voice. Ed. Charles Vincent. Boston: Oliver Ditson Co. 1906. XXVI and 157 pp. Folio. $1.50, geb. $2.50.

This is an American publication, edited by an English musician of reputation.

In the «Jahrbuch» of 1907, on page 286, a review of certain books dealing with Shakespeare music contains the following words: «Eine wirk-

lich historisch-kritische Ausgabe der alten Shakespeare-Melodien wäre neben den Sammlungen von Caulfield, Bridge, Moffat-Kidson u. a., soweit ich sehe, immer noch ein dringendes Bedürfnis»; and, in a note at the bottom of the same page: «Das eben erschienene Werk Fifty Shakespeare Songs for Low Voice, ed. Ch. Vincent . . . . . habe ich noch nicht einsehen können».

It is to be feared that Dr. Max Förster's *desideratum* is still a mere *desiderandum;* for this Bostonian collection, although not without its good points, fails to maintain the historico-critical attitude alluded to above, and thus fails to command the sympathy of Shakespeare students in directions which, to them, are no less than vital.

The present writer is well aware of the common opinion that a «popular» book need not be strictly accurate. It is thought that old songs may be «modified» for the use of modern amateurs, as old oak has been painted white to suit the new furniture. But he holds such views to be against the first principles of good taste, and subversive of both literary and artistic honesty.

Dr. Vincent's collection does not confine itself to settings belonging to Shakespearian times. Hence, we find a 16th century setting of «A poor soul etc», and a setting of the same by Rossini. Similarly, two settings of «O mistress mine» are given, one Elizabethan, the other Victorian.

The student of Shakespeare might well dispense with any modern settings of Shakespearian words: but to the student of music, the comparison should be both interesting and instructive.

Unfortunately, the editor has made such a comparison much less valuable, by introducing, into the accompaniments of both the ancient settings, chords which were not used in Shakespearian times; and thus the amateur, who is not supposed to know, and is generally quite devoid of suspicion, is misled, easily accepting fundamental discords like the dominant ninth as characteristic of Elizabethan music.[1])

There has been no difficulty in making a list of at least twenty cases of this kind in the first 31 pages of the book, which contain the older songs.

But it would be somewhat unfair to insist on single chords as causes of offence. Whole phrases are easily found, which, harmonically, cannot belong to a 16th century setting, *e. g.* p. 17, line 2, bars 1 and 2, «wears or brow or antler» (part of «Watkins Ale»), the accompaniment of which, although perfectly simple, is out of the question.

The arrangement of «Peg o' Ramsey» is unfortunate in yet another way. The accompaniment is, generally speaking, to use the editor's own words, «somewhat characteristic of the period to which the melodies belong»; and this makes one regret all the more that Dr. Vincent has not resisted the temptation to swerve from the standard suggested by himself. Not only are there introduced chords which could not be in the Elizabethan mind, *e. g.* the harmony of $\begin{smallmatrix}11\\9\\7\end{smallmatrix}$ on the unaccented beat of bar 3 (page 3),

---

[1]) See p. 22, line 2, bar 2, «O mistress».

or the $\frac{5}{4}$ chord followed by $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ at the word «body», line 4, bar 1; but the inexcusable remark at the end of the song, which actually recommends that the final verse shall find a resting place on the penultimate note, shews clearly that Dr. Vincent thinks the tune is in the «key» of Es-dur. He has done more damage to the study of music by this one remark than he imagines.

Moreover he has departed from the version of the tune given by Mr. Wooldridge, see p. 3, lines 3 and 4, at the words «Neat is her body made, and»; the only justification offered being the indefinite allusion at the top of p. 3, where the tune is referred to «Dr. Bull MSS.»; which is probably a mere reflection of Chappell's Popular Music of the Olden Times, ed. 1859, vol. i, p. 218, or of Wooldridge's Chappell, vol. i, p. 248. But *what* MS. of Bull, he does not say. A search in the British Museum MS. Add. 23,623, entirely by Bull, has failed to reveal a version of Peg o' Ramsey. Nor do there appear to be any references to the tune elsewhere in Brit: Mus: MSS. *e. g.* Add. 29,372—6; 29,377; 29,427, which contain work by Bull.

There are other disquieting remarks in the book, *e. g.* on p. XV, where the tune of «Heart's Ease» is said to be in a MS. volume of lute music of the sixteenth century in the «Public Library, Cambridge, D. d. ii. 11». This may pass in America, perhaps, which is several thousand miles from the «Public Library, Cambridge»; but Dr. Vincent lives within sixty miles of the lute book he speaks of, and should know the importance of correct reference. The lute book named is in the *University* Library, a very different thing. But worse than that, the tune called «Heart's Ease» contained in that MS. lute book, is *not the one* printed by Dr. Vincent, but the other one, given by Wooldridge with plain harmony in the key of G, which does not fit to the words given by Vincent, and of which the proper words seem not to be known. The present writer has taken the trouble to look this tune up in the MS. lute book, Cambridge University Library, MS. Dd. 2. 11, and he found it on p. 84 (the pages are not numbered), in the usual tablature, practically as given by Wooldridge. The *name* «Hartes ease» is written at the end of the tablature, but, unfortunately, no hint of any other words.

On p. XVI, line 14, is a very misleading reference to the tune «Watkins Ale», which will certainly cause ordinary readers to suppose that the accompaniment given on p. 17 is by William Byrd; whereas it is by Mr. Greenhill, or may be Dr. Vincent. Moreover, the remark on p. XVI is mistaken in attributing the version found in the Fitzwilliam (so-called Queen Elizabeth's) Virginal Book to Byrd. That version is ascribed to «Anon», not to Byrd.

The arrangement of «O Mistress Mine», p. 22, is not to be commended. It is really a pity that Byrd's own harmony from the Fitzwilliam Book was not drawn upon.[1] As given by Dr. Vincent, the accompaniment is irritating in its inconsistency; first it is quite modern, then quite old-fashioned; oil and water. An instance is, line 2, bar 2 «O Mistress mine»,

---

[1]) What is the meaning of 1611 (p. 22, top of page, R. H.)?

altogether modern, compared with «Oh stay and hear; your true love's coming», which immediately follows, and is altogether ancient in technique. The harmony at «journeys end in lovers meeting» is sheer wantonness.

The old «Willow Song« is misrepresented similarly. See p. 19, last note of top line, the chord on the word «sat»; line 3, the first chord, on «all»; p. 20, line 1, bar 3, «garland»; all of which are, frankly, impossible to the Shakespearian mind.

Pelham Humphrey's setting of «Willow», a century later in date, has a suspicious looking harmonization of the words «Sing willow, willow», on p. 37, lines 3 and 4; and on p. 38, line 2, the harmony of «moans; Her salt tears fell», sounds improbable to one who is familiar with the usual features of the period represented by Purcell, Blow, and others of that family.

It is not necessary to discuss the modern settings given in this collection. There is «feeling», but not «depth», in Sir Hubert Parry's «Fear no more the heat of the sun»; Mr. Gould's «Sylvia» is a good drawingroom song; Mr. Busch's «Orpheus» is musicianly but not perfect; while his «Under the Greenwood tree» is a reminiscence of Sullivan. Mr. Loomis' setting of Iago's song is a mere scrap, and would have been better replaced by Verdi. Mr. Loomis appears to know the Verdi too. The first phrase of «Crabbed age and youth», by the same composer, otherwise a nice drawingroom song, will bring sad memories of Hymns Ancient and Modern to English organists and choirs. Mr. Manney's «Orpheus» is good in some ways; but the accents in lines 1 and 2 (p. 147) are marvellously wrong; and the sense of the words from «To his music» up to «lasting spring» has been altogether perverted by the form of the melody.

Clough-Leighter's «Lover and his lass», and Coleridge-Taylor's «O Mistress mine», are nice in their way, which of course is not in the remotest degree a Shakespearian way.

The Sullivan song, «Sigh no more», is welcome enough; and though a second rate example of a first rate writer, it is wonderfully better and manlier stuff, than most of its companions.

The rest of the modern settings are mainly rubbish; poor company for Schubert and Schumann.

Cambridge. E. W. Naylor.

Selected Pieces from the Fitzwilliam Virginal-Book, edited by J. A. Fuller-Maitland & William Barclay Squire. Breitkopf & Härtel, Leipzig, [1907]. 2 Hefte, à 2 M., 28 u. 28 S.

Das Virginal Book des Fitzwilliam Museums, das interessanteste der uns erhaltenen Klavieralbums der elisabethanischen Zeit (Jahrb. 43, 284), liegt seit längerem in einer vollständigen Ausgabe vor. Aber der große Umfang des Werkes und der hohe Preis mochten verhindert haben, daß diese Veröffentlichung in weiteren Kreisen Beachtung fand. Es ist daher freudigst zu begrüßen, daß Herausgeber und Verleger sich entschlossen haben, die schönsten Stücke der Sammlung in handlichen und billigen

Heften allgemeiner zugänglich zu machen. Bis jetzt sind zwei Hefte erschienen, welche im Ganzen 21 Stücke bringen und acht Komponisten vertreten, nämlich W. Byrd, Th. Morley, J. Bull, G. Farnaby, J. Munday[1], M. Peerson, P. Philips und R. Johnson. Der Gattung nach nehmen, ihrer Beliebtheit unter den Elisabethanern entsprechend, Tänze und Lieder den größten Raum ein, die mit je zehn Nummern vertreten sind. Mit wenigen Ausnahmen sind all diesen Stücken Variationen beigegeben — in einem Falle bis zu sechzehn —, an denen wir Heutigen allerdings wenig mehr als die dazu erforderliche Fingerfertigkeit bewundern können. Mehr interessieren uns die Themen selbst, und dies um so mehr, als wir hier endlich einmal wirklich echte elisabethanische Musik vor uns haben. Denn die Stücke sind Note für Note eine völlig genaue Wiedergabe der handschriftlichen Originale und also nicht durch Modernisierungen in Rhythmus, Stimmenführung oder Harmonie irgendwie gefälscht. Wer also sich eine Vorstellung verschaffen will, wie jene Lieder und Tänze Shakespeares Ohren wirklich geklungen haben, wird zu diesen beiden Heften greifen und sie sich auf einem möglichst dünn-tonigen alten Spinett vorspielen lassen müssen.

Der Shakespeare-Freund findet hier die alte Fassung von zwei ihn näher interessierenden Liedern, nämlich von des Narren Lied *O Mistris myne* im «Dreikönigsabend» und von der Weise *Fortune my Foe*, die Falstaff einmal erwähnt. Auch kann er sich zu Gehör führen, in welchem Schritte Junker Tobias den Gang zu und von der Kirche empfahl. Denn das zweite der vorliegenden Hefte bietet eine ungemein anmutige Gaillarde von Peter Philips, das erste eine flotte Kourante von William Byrd. Die Tempi der Stücke sind von den Herausgebern jedesmal nach Mälzels Metronom angegeben und bestätigen gut, was ich im Jahrbuch 43, 286f. über den relativ langsamen Charakter der Gaillarde gesagt habe: die Gaillarde soll 𝅗𝅥. = 48, die Kourante aber 𝅗𝅥. = 84, also fast doppelt so schnell, gespielt werden. Mithin will Junker Tobias besagen, man solle im lässigen Schritt zur Kirche hingehen, aber doppelt so schnell wieder heimkehren.

Hoffen wir, daß den äußerst interessanten beiden Heften sich bald weitere anschließen und in diesen auch der große Dowland sowie die für die Shakespeare-Gemeinde wichtigen Lieder von *Walsingham* und *Callino Casturame* vertreten werden.

Würzburg. Max Förster.

Charlotte C. Stopes. Shakespeare's Warwickshire Contemporaries. Stratford-upon-Avon Shakespeare Head Press. 1907. IX, 177 S. (New Ed. revised.)

Die Shakespeare-Forschung geht ungemein ins Einzelne. Mit verzweifelter Gründlichkeit kehrt sie alle Winkel und Ecken aus. Nicht bloß die Pfarrer, die Schullehrer, die Edelleute von Stratford und Umgebung

[1]) Allerdings ist es fraglich, ob das ihm hier zugeschriebene Stück Nr. 14 (Variationen über *Goe from my Window*) wirklich von ihm herrührt, — was doch wohl hätte angemerkt werden sollen.

werden hier verfolgt, sogar die Lehrlinge im Londoner Buchladen des Stratforders Field erfahren Beachtung. Die Kapitel des Buches sind meist aus Artikeln in einer Stratforder Zeitung erwachsen, in der ihnen das Lokalinteresse günstig entgegen kam. Von der Ferne gesehen macht vieles den Eindruck von Kleinkram. Doch ist alles real geartet und mit liebevoller Hingebung unmittelbar aus den Akten zu Tage gefördert; sicher verdient der Fleiß der Verfasserin, daß auch die bescheidensten Körner aus der Spreu herausgeholt werden.

Die Katholikenverfolgungen betrafen mehrere von Shakespeares Verwandten mütterlicher Seite. Dies Stück Familiengeschichte ist bei der Beurteilung seines konfessionellen Standpunktes nicht außer Acht zu lassen. Sir Thomas Lucy, der den jungen Dichter aus Stratford vertrieben haben soll, gehörte zu den eifrigen Katholikenriechern und hatte einen mit Shakespeare verwandten Mann samt dessen Diener rauh nach London ins Gefängnis geliefert. Auch was sonst über Lucy hier mitgeteilt wird, deutet auf herrisches Auftreten. Seiner Frau († 1595) ließ er einen Grabstein mit ruhmrediger Inschrift setzen, *by him that best did know what hath been written to be true: Thomas Lucy.* Er betont darin, sie sei gewesen *a great maintainer of hospitality, greatly esteemed of her betters, misliked by none unlesse of the envious.* Eine großspurige Familie, die zum Spott herausforderte. Daß Shakespeare bei Lucy gewildert habe, steht nirgends in den Akten; es wurde vielleicht erst nachträglich erfunden im Hinblick auf die wiederholten und rücksichtslosen Versuche von Lucys Enkel, scharfe Strafen gegen Wilderei in seinem Worcester Park 1610 durchzubringen. Für die öffentliche Beurteilung des Wilderers ist es übrigens charakteristisch, daß es in Sidney's *May-Lady* als *a pretty service* bezeichnet wird. — Von den Pfarrern Stratfords ist außer Name und Einkommen fast nichts bewahrt, als daß der Vikar Henry Heicraft 1571—1612 für das Ausbessern, Ölen und Aufziehen der Stadtuhr eine Remuneration bezog und daß er sich gerne als Winkeladvokat ein Stück Geld verdiente: schwerlich ein Mann, um Shakespeare zu imponieren. Die beiden Lateinlehrer in der Stadtschule hatten dasselbe Gehalt wie der Pfarrer (20 Pf. jährlich); sie waren Graduierte von Oxford und haben nichts geschrieben. Aufmerksam wird man, sobald die Rede auf die Handschriften kommt, die Shakespeares älterer Schwiegersohn, der Arzt Hall, hinterließ (S. 179); aber es scheinen nur medizinische Schriften von ihm selbst gewesen zu sein. Seine «Observations» wurden auch gedruckt; unsere Vorstellung von seiner Heilkunst, die zu jener Zeit sehr gesucht war, sinkt traurig herab, wenn wir da von seinen komplizierten Arzneien lesen, zu denen selbst Würmer und Spinnen mit verwendet wurden. Zum äußeren Gebrauche verwendete er noch ärgere Dinge. Kein Wunder, daß es ihm nicht gelang, seinen an einem Fieber erkrankten Schwiegervater im rüstigen Alter von 52 Jahren zu retten. Immer von neuem stellt sich heraus, daß über die Stratforder Umgebung des Dichters nicht viel Erbauliches zu melden ist. Nur in London war für seinen Geist Lebensluft.

Wenden wir uns zu den Buchdingen, die von Mrs. Stopes erwähnt werden; sie sagen uns eher etwas Lehrreiches. Im Verlag des Field waren 1589 kleine Büchlein erschienen über einen Sieg des Longueville und einen Brief des Königs von Navarra (S. 18); danach begreift man, wie Shake-

speare in «Verlorener Liebesmüh» vom Feldleben des französischen Thronprätendenten so genaue Kenntnis haben konnte. — Betreffs Erasmus — im Register leider nicht erwähnt — fällt auf, daß seine religiösen Schriften sehr populär gewesen sein müssen; *Paraphrases* von ihm gehörten nebst Bibel, den Werken des D. Jewell, dem *Common Prayer Book*, *Homilies* und *Canon Book* zu den wenigen Kirchenbüchern der Stadt (S. 241.) In der Schulbibliothek lagen «*The Colloquies of Erasmus*». Es wäre seltsam, wenn Shakespeare am Vater des englischen Humanismus gleichgültig vorübergegangen wäre. — Über seinen Freund Drayton erhalten wir endlich mancherlei Lebensdaten, die allerdings fast nichts besagen gegenüber seinem *Poly-Olbion*, dessen Reime und Kommentare für Skakespeares Kenntnis von altenglischen und walisischen Dingen wenigstens beachtenswerte Parallelen bieten. Wie gerne wünschte man der eifrigen Antiquarin ein ergiebigeres Material und recht förderliche Funde!

Berlin. A. Brandl.

Henslowe Papers being documents supplementary to Henslowe's Diary ed. by W. W. Greg. London, A. H. Bullen, 1907. 187 S. 8°

Dem zweiten Bande von *Henslowe's Diary*, der den Titel *Dramatic History* führen wird, schickt Greg diese Sammlung einschlägiger Nebenpapiere voraus. Rechnungen, Urkunden, Gesuche, Briefe von 1573 bis 1626 ziehen an uns vorüber, zusammengehalten durch die Beziehung auf den geschäftigen Theateragenten. Bisher mußte man sie aus seltenen Büchern zusammen suchen; jetzt stehen sie hübsch geordnet und sorgsam kollationiert bei einander. Es ist nicht ein Buch zum Lesen, aber zum Nachschlagen. Zwischen Kehricht und Plunder gewahren wir die Spuren mancher Stücke und Leute, deren Festlegung für die höheren Forschungszwecke unerläßlich ist. Dankbar greift man da zum Index, in dem die sonst verstreuten Körner auf die Schnur gezogen sind; möge der fleißige Herausgeber dem Index der Eigennamen auch einen sachlichen mildtätig folgen lassen!

Besonderes Interesse erregt der zweite Anhang, betitelt *Dramatic Plots*, d. h. kurze Auszüge von Stücken mit Angabe des Auftretens und Abgehens der Schauspieler, bestimmt für den *prompter*. Fünf waren bereits gedruckt, nämlich die zu den Stücken *Seven Deadly Sins* 1592, *Dead Man's Fortune* 1593 (?), *Frederick and Basilea* 1597, *Battle of Alcazar* und *Tamar Cam* 1602. Nun sind aber aus zerbröckelten Papieren im Britischen Museum hinzugekommen *Troilus and Cressida* (nicht von Shakespeare) und *Fortune's Tennis* (?). Hier fallen im Troilusfragment (S. 142) die Bühnenanweisungen auf. Achilles *in his tent* spricht mit Diomedes und Ulysses. Vorher ging eine Szene im Freien, auf dem Schlachtfeld: Hektor muß fliehen. Es folgt eine Szene, wo Cressida *with beggars*, komischen Gesellen und *mutes* daher kommt, offenbar auf der Straße. Dann wohl eine Palastszene: Priamus umgeben von Hektor, Paris und den Prinzessinnen empfängt den Antenor. Dann wieder eine Szene im Freien: *on the walls* stehen Diomedes und Troilus, worauf Priamus mit den Seinen zu ihnen tritt; unten ziehen Ulysses, Ajax und Menelaus mit Herolden heran, *and they on the wall descend to them.* Diese klaren Worte

im Regisseurbuch mögen den Läugnern der Wechselbühne zu denken geben. — Auch eine Stelle in der Bühnenanweisung zu *The Battle of Alcazar*, obwohl längst gedruckt, wird jetzt durch den Abdruck zu mehr Beachtung gebracht. Da werden *above*, also auf der Oberbühne, Nemesis und drei Geister sichtbar; *to them, lying behind the curtaines, 3 Furies*: das ist eine Parallele zu dem Vorhängen auf der Oberbühne, die in Shakespeares «Heinrich VIII.» (V 2) bezeugt sind. — Das ist wenigstens einige Förderung unseres Wissens von den Bühnen der Elisabethzeit. Mehr wird nächstes Jahr bei der Anzeige von Feuillerats *Documents relating to the Office of the Revels* in Bangs «Materialien» zu verzeichnen sein, wo von einem Vorhang die Rede ist, der ein ganzes Senatshaus verhüllt, von gemalten Häusern, die auf der Bühne an einem Reifen aufgezogen wurden, und von Schlössern aus Leinwand, die plötzlich die Seitenteile fallen ließen. Vielleicht werden dann endlich die Verteidiger von Shakespeares «primitiver Bühne» nachdenklich werden.

Berlin. A. Brandl.

Voyages of the Elizabethan Seamen: select Narratives from the «Principal Navigations of Hakluyt, edited by E. J. Payne, with additional notes, maps etc., by C. R. Beazley. Oxford, Clarendon Press 1907. LXXII, 415 S. 4 s. 6 d.

Wenn die von Hakluyt seit 1582 herausgegebenen «*Navigations*» wirklich, wie Froude sich ausdrückt, *the prose epic of the Modern English nation* sind, so muß man sich dies Epos ohne Schönheit des Stils und ohne Höhe des Denkens vorstellen. Neun Zehntel der Absätze beginnen mit Zeitangaben, also im Annalenton des Schiffbuchs. Neben latinisierenden Partizipien und Relativen (z. B. *whom he perceiving desired*) stehen sehr schulwidrige Laxheiten (z. B. *fishes — not past a foot long, and is not to be eaten*). Charakterzeichnung ist nicht versucht. Wenn Hawkins beim Sklavenraub nicht umkommt, heißt es *thanks be to God;* mit naiver Verwunderung redet er dabei vom *negro, in which nation is seldom or never found truth.* Der literarische Gesichtskreis dieser Autobiographen zu Wasser reicht nicht über Foxe's «*Book of Martyrs*» hinaus. Insofern erregt das Wort Epos recht irrige Erwartungen.

Bewundern kann man nur die Verwegenheit der Abenteurer, deren Taten hier schlicht beschrieben sind. Sie schreckte nicht die unbekannte Wasserwüste, noch die Waffe der Wilden, noch der Mißerfolg, der weit öfter als das Glück ihnen begegnet. In dem Pioniertemperament, das diesem ganzen Werk und Wirken zu Grunde liegt, besteht der Reiz des Buchs. Man bekommt einen Anhauch der nationalen Unternehmungslust, der auch Shakespeare zuneigte und manchen Vers widmete. Der Ausblick auf das Neuland seines Volkes im fernen Westen, wie er am Ende von «Heinrich VIII» vorkommt, wird interessant illustriert durch Hakluyts Amerikakarte von 1595, auf der eine ganze Rosette von Reiselinien in einer *Nova Albion* ungefähr im heutigen Nordkalifornien zusammenlaufen (hier mitgeteilt S. 414—15). Als Gönner der Entdecker werden Adlige genannt, die zu Shakespeares Zeit jeder Londoner kannte: Leicester, der Graf von Pembroke, auch der Graf und die

Gräfin Warwick, die nahe bei seinem Heimatsstädtchen ihr Stammschloß hatten. Wer die Atmosphäre verstehen will, in der er atmete, muß etwas von diesen Seereisen gelesen haben. Darum war es ein guter Griff der Clarendon Press, aus der großen Hakluytsausgabe des Payne die vorliegende Auswahl zu machen, deren Format, Preis und erklärende Beigaben deutlich für den Schulgebrauch berechnet sind.

Berlin. A. Brandl.

Sonstige Shakespeare-Literatur.

1. Ausgaben.

Das größte Ereignis auf dem Gebiet der Shakespeare-Ausgaben bildete im Jahre 1907 natürlich der neue Furness-Band von «Antonius und Cleopatra», über welchen Brandl oben (S. 337) berichtet hat. Nächst diesem möchte ich für das Bedeutsamste die endliche Verwirklichung eines lang gehegten Wunsches der Shakespeare-Forscher halten, Shakespeares Werke in der ursprünglichen Orthographie lesen zu können. Zwar war dies Bedürfnis bis zu einem gewissen Grade durch die verschiedenen Neudrucke und Faksimiles der alten Quartos und Folios befriedigt; aber da mußte der Leser alle Fehler der alten Drucke mit in den Kauf nehmen und sich selbst einen kritischen Text zurecht machen. Jetzt wird uns nun aber ein fertiger kritischer Text mit Beibehaltung der alten Orthographie im *Old-Spelling Shakespeare* von Furnivall und Boswell-Stone[1]) dargeboten, von dem bisher sechs Stücke erschienen sind: «Sommernachtstraum» und «Verlorene Liebesmüh» unter Zugrundelegung der ältesten Quartausgabe; die «Edelleute von Verona», «Dreikönigsabend», «Widerspenstige» und «Komödie der Irrungen» auf Grund der ersten Folio. Die ersteren Bände sind von Furnivall ediert, die letzteren von seinem verstorbenen Freunde Boswell-Stone. Aber zu allen hat Furnivall in seiner bekannten knappen, eindrucksvollen Weise kurze Einleitungen über Quelle, Abfassungszeit und dergl. geschrieben. Die Textgestalt ist erfreulicherweise eine sehr konservative. Nur in den dringendsten Fällen ist von der zu Grunde gelegten Originalausgabe abgewichen, jede Abweichung aber durch Fettdruck augenfällig kenntlich gemacht, so daß man auf den ersten Blick sieht, wo der sichere Boden der Überlieferung aufhört. Auf die Beigabe von Varianten ist grundsätzlich verzichtet worden; nur wo die Textgrundlage verlassen ist, wird der Urheber oder die Quelle der neuen Lesart vermerkt. Die Wiedergabe der alten Originalausgaben ist bis auf die Anwendung von Majuskeln und Cursive genau; nur in den Bühnenanweisungen hat man sich in dieser Beziehung stillschweigende Freiheiten erlaubt. Dagegen ist die Interpunktion nach modernen Gesichtspunkten geregelt. Die Orthographie ist ganz die alte; wo aber dadurch die

---

[1]) The Old-Spelling Shakespeare: Being the Works of Shakespeare in the Spelling of the Best Quarto and Folio Texts, edited by F. J. Furnivall and the late W. G. Boswell-Stone: a) Loues Labors Lost», ed. Furnivall, XVI u. 82 S. b) «A Midsommer Nights Dreame», ed. Furnivall, XIV u. 66 S. c) «The Two Gentlemen of Verona», ed. Boswell-Stone, XII u. 68 S. d) «The Taming of the Shrew», ed. Boswell-Stone, XXX u. 96 S. e) «Twelfe Night; or What You Will», ed. Boswell-Stone, XII u. 78 S., sämtlich 1907 erschienen; f) «The Comedie of Errors», ed. Boswell-Stone, XII + 56 S., 1908. London, Chatto and Windus (New York, Duffield and Co.). Preis: à 2 s. 6 d. net.

fahr der Verwechslung mit einem anderen Worte eintrat, ist die moderne hreibung — unnötigerweise vielleicht — eingeführt und also *the* statt *thee*, statt *too*, *Leman* statt *Lemon*, *fare* statt *far* usw. in den Text gesetzt. sonders wertvoll ist das Bändchen *Taming of the Shrew*, weil hierin der rsuch gemacht ist, das Quellen-Verhältnis und Shakespeare's Anteil an m Stücke dem Leser graphisch vor Augen zu führen: unter dem Texte ıd nämlich alle von Shakespeare benutzten Teile der alten «Zähmung einer iderspenstigen» abgedruckt, — die wörtlich herübergenommenen Versteile er Phrasen in Cursive; und im Text selbst sind alle Stellen, welche man füg- h einem vorshakespeareschen Bearbeiter des alten Stückes zuschreiben zu issen meint, durch kleinere Typen gekennzeichnet. Natürlich sind diese agen auch im Vorwort von Boswell-Stone noch eingehend gewürdigt ›rden.

Von kommentierten Gesamtausgaben sind augenblicklich zwei am Er- heinen, die unsere Aufmerksamkeit erheischen. Seinem Ende nähert sich r seit 1899 erscheinende, äußerst wertvolle *Arden Shakespeare*[1]), von welchem . Jahre 1907 wiederum vier Bände herausgekommen sind: King John, ricles, Comedy of Errors und Richard III. Was die früheren Bände dieser ›ihe auszeichnete, eine sorgfältige, aus dem Material der Cambridge Edition rausgearbeitete Textgestalt mit Beifügung der wichtigsten Sinnvarianten, ı knapper, aber doch alles Wissenswerte enthaltender Kommentar, der mentlich in der Beiziehung außer-shakespearescher Belegstellen für seltene örter oder Bedeutungen seine Stärke sucht, eine ausführliche Einleitung ›er alle literarhistorischen Vorfragen, sowie endlich eine treffliche äußere ısstattung in Druck und Papier, alles dies trifft auf die vorliegenden Bände eichfalls zu, obschon sie keineswegs zu den gelungensten der Serie gehören. ›denken erregt vor allem H. Cuningham's Ausgabe der «Irrungen», im ›mmentar sowohl wie in der wortreichen Einleitung. Von den 14 neuen ›njekturen, die Cuningham vorschlägt, können wohl höchstens vier Be- htung erheischen: nämlich die Einfügung von *Sir* hinter *end* iv. 1.98, die ıterdrückung von *Sir* in iv. 1.87, *an* statt *any* iv. 2.56 und die Zusammen- ›hung der letzten drei Zeilen des Stückes in zwei Verse. Alle anderen heinen mir gänzlich unannehmbar; namentlich auch seine Versuche, die legentlichen Kurzverse zu Fünftaktern aufzufüllen oder andererseits Sechs- kter auf Normalverse zu reduzieren. Auch in Bezug auf den Versrhythmus rmag ich ihm nicht immer beizustimmen. Besonders eingehend ist die ıellenfrage behandelt. Nachdrücklich wird auf das ehemalige Bestehen ıes vorshakespeare'schen Stückes gleichen Titels hingewiesen, welches doch lenfalls Shakespeares direkte Vorlage gewesen sein wird. Bei dem Ver- eich Shakespeares mit der mittelbaren Quelle, den Menaechmen des Plautus, rd indes diese Tatsache wieder aus den Augen gelassen. Und wenn ıningham gar nachzuweisen versucht, daß Shakespeare die englische Me- ›echmen-Übersetzung W. Warners vor sich gehabt und benutzt habe, so

---

[1]) The Arden Shakespeare, General Editor: W. J. Craig: a) «Pericles», ed. K. Deighton, X u. 147 S. b) «King John», ed. Ivor B. John, XXXVI u. 149 S. c) «The Comedy of Errors», Henry Cuningham, XLV u. 184 S. d) «King Richard III.», ed. A. Hamilton Thompson, XXXI 221 S. Methuen and Co., London 1907. Preis: à 2 s. 6 d. (Es sei noch bemerkt, daß auch der ›is der früheren Bände jetzt auf 2 s. 6 d. herabgesetzt ist.)

mißt er dem übereinstimmenden Vorkommen elisabethanischer Phrasen und Worte, die heute veraltet sind, doch eine zu große Bedeutung bei. Gut ist über die Abfassungszeit und den Lyly'schen Einfluß auf die Jugendkomödien gehandelt, trefflich über Beziehungen auf das zeitgenössische London, die sich unter der fremden Maske verbergen. Wenige dagegen werden dem Herausgeber beistimmen, wenn er auf fünf Seiten den jungen Shakespeare durchaus zum Advokatenschreiber stempeln will (vgl. auch oben S. 330). Dankenswert ist endlich die Beigabe eines vollständigen Abdruckes der sonst schwer zugänglichen Warner'schen Menaechmen-Übersetzung nach der Quarto von 1595.

Kürzer, wenngleich nicht knapper hat sich Deighton in seiner Einleitung zum «Pericles» gefaßt, wo naturgemäß die Frage nach Shakespeares Autorschaft im Mittelpunkte steht. Nach reichlichen Zitaten aus früheren Forschern faßt Deighton seine Ansicht dahin zusammen, daß Shakespeare ein altes, wahrscheinlich von Wilkins verfaßtes Pericles-Drama zu überarbeiten hatte, wobei er die ersten zwei Akte nur stellenweise retouchierte, dann aber, als er zu Marinas Schicksal kam, Feuer fing und den Schluß völlig neu schrieb. Auch die Bordell-Szenen im 4. Akte, die man gern von Shakespeare abrücken möchte, hat er dem alten Stücke entnommen, sie jedoch *«largely revised, strengthening and vivifying the dialogue with humour of his own, and, in particular, so representing Lysimachus that his union with Marina should not offend against consistency and good taste.»*

Der dritte Herausgeber, Ivor John, legt das Schwergewicht auf das Verhältnis des King John zu seiner Vorlage und dem historischen Tatsachenbestand. Trotz Courthope wird man daran festhalten dürfen, daß das alte Stück, *The Troublesome Raigne of John*, nicht von Shakespeare geschrieben ist, daß er vielmehr dasselbe zu seinem «König Johann» umgearbeitet hat, indem er den Aufbau der Szenen im Großen und Ganzen beibehielt, aber die Ausführung zu einem Viertel neuschuf, den handlungsreichen ersten Teil erweiternd, den geschehnis-armen zweiten dagegen zusammenstreichend. Eine Ausgabe, die dieses Verhältnis typographisch augenfällig zu machen versuchte, wäre eine schöne Aufgabe. Die starken Abweichungen von der historischen Wahrheit, die sich Shakespeare, dem alten Stücke folgend, erlaubte, dienen meist zu größerer dramatischer Konzentration der Handlung, obgleich auch so noch eine verhältnismäßig lose Struktur dem Drama geblieben ist. Die Abfassungszeit verlegt der Herausgeber auf die Jahre 1593—1595.

Der Herausgeber von Richard III. interessiert sich in erster Linie für die Textverhältnisse, die bei diesem Stücke in der Tat besonders verflixte sind. Er schließt sich im wesentlichen Daniel's Auffassung an und legt dementsprechend seinem Texte die Folio zu Grunde, doch nicht ohne ihm besser dünkende Lesarten der Quarto von 1597 in den Text aufzunehmen. In vier Anhängen sind die Lesarten einzelner Stellen noch besonders diskutiert. Leider hat er Pape's Nachweis (vgl. Jhrb. 43, 300), daß jene Quarto auf stenographischen Nachschriften beruht, nicht gekannt, sondern er huldigt noch der älteren Ansicht, daß auch die Quarto auf Shakespeare's Originalhandschrift zurückgehe und demgegenüber die Folio eine Überarbeitung durch den Autor darstelle. Ist die Quarto aber eine stenographische Version, so

brauchen wir die Annahme einer Überarbeitung garnicht mehr. Nur erhebt sich die Frage, ob nicht vielleicht der Folio-Text auf dieselbe Weise zustande gekommen ist. Es wäre sehr zu wünschen, daß der so fruchtbare Gedanke Dewischeits häufiger systematisch auf bestimmte Stücke angewandt und so erprobt würde. In zweiter Linie interessieren unseren Herausgeber ästhetische Fragen, während das Verhältnis zu Quelle und Geschichte weniger eingehend behandelt ist.

Erst in den Anfängen, aber recht verheißungsvollen, steckt die andere kommentierte Ausgabe, die amerikanische *First Folio Edition*[1]) der als Herausgeberinnen des «Poet Lore» rühmlichst bekannten Damen Ch. Porter und Helen Clarke. Es ist diese seit 1903 im Erscheinen begriffene amerikanische *First Folio Edition*, welche auf 40 Bände berechnet ist, nicht zu verwechseln mit der fertig vorliegenden kleineren Textausgabe derselben Herausgeberinnen in 13 Bänden, welche ursprünglich 1903 in Amerika unter dem Namen *Pembroke Edition* herauskam, aber neuerdings in England unter dem Titel *The First Folio Shakespeare* (1905/06) wieder aufgelegt ist. Die größere amerikanische Ausgabe, von der hier allein zu sprechen ist, nimmt eine gewisse Mittelstellung zwischen dem *Old-Spelling Shakespeare* und dem *Arden Shakespeare* ein: mit ersterem teilt sie die konservative Textgestalt und Beibehaltung der alten Orthographie, mit letzterem den wertvollen Kommentar und die ausführlichen literarhistorischen Beigaben. Allerdings ist die Text gestaltung nicht ihre starke Seite: denn statt eines kritischen Textes bringt sie uns nach dem Vorbilde Furness' nur den Abdruck der ersten Folio, und zwar auch da, wo ältere und unserer Meinung nach bessere Quartausgaben vorliegen. Die Herausgeberinnen haben augenscheinlich das Bestreben, gegenüber der wachsenden Hochschätzung der Quartos die Vortrefflichkeit der Folio-Ausgabe zu betonen und praktisch zu erweisen. Ja sie gehen in ihrem Festhalten an dem Foliotexte so weit, daß sie sogar ganz offenkundige Druckfehler wie *sive* statt *five* oder *ease* statt *eate* oder *dumb* statt *Don* beibehalten; — vielleicht doch ein etwas zuweit gehender und störender Konservatismus, der allerdings der schnellfertigen Neuerungssucht älterer und jüngerer Editoren gegenüber auch etwas Imponierendes und Erfrischendes an sich hat. Damit nun ein lesbarer Text zu Stande kommt, ist die Einrichtung getroffen, daß überall, wo die bekannte *Globe Edition* von dem Folio-Text abweicht, die Lesart der ersteren mit Ursprungsvermerken unter dem Text verzeichnet ist. Und wer etwa dabei sich noch nicht beruhigen will, findet am Schluß jedes Bändchens eine nicht zu knappe Liste von *Variorum Readings* aus alten Drucken und späteren Herausgebern. Unbequem wird man es empfinden, daß die Verszählung sich an die typographischen Zeilen der Folio anschließt und z. B. Bühnenanweisungen und Aktüberschriften miteingerechnet sind; zum wenigsten ist aber auf den Seitenköpfen die Verszählung

---

[1]) Shakespeare, First Folio Edition, edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings, and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke: a) «The Tragedie of Romeo and Juliet», XXIII u. 285 S. b) «Much Adoe about Nothing» XXIII u. 231 S., beide 1907. c) «The Tempest», XXXVIII u. 223 S. d) «The Winters Tale», XXV u. 283 S. e) «The Tragedie of Othello, the Moore of Venice», XXXI u. 311 S., die drei letzteren 1908, New York, Thomas Y. Crowell and Co., Publishers. (Erschienen sind bisher: «Comedy of Errors» und «Love's Labour's Lost» 1903, «Hamlet» «Caesar» und «Lear» 1905, «Henry V.» und «As You Like It 1906.)

der *Globe Edition* hinzugefügt. Eine vor dem Text stehende Einleitung bringt feinsinnige ästhetische Bemerkungen zu dem in Frage stehenden Drama. Hinter dem Text folgen dann ein knappes Szenarium, je ein Kapitel über die Quellen, die Dauer der Handlung, die Zeit der Abfassung, die wichtigsten Originaldrucke und deren Verhältnis zu einander, darauf ein prächtiger Kommentar, ein Glossar seltener Wörter und Wortformen, ein knapper Variantenapparat und endlich eine Auswahl literarästhetischer Urteile von Davenant bis Swinburne. Vorne ziert jedes Bändchen irgendein treffliches Bild aus Shakespeares Heimat. Geradezu erstaunlich ist es, was alles in diese kaum 1 ½ cm starken Duodezbändchen hineingebracht ist. So recht eine Ausgabe zum Mithinausnehmen in Wald und Flur! Das ist gewiß zu einem Teil der trefflichen Ausstattung des Verlegers zu danken; aber in erster Linie gebührt doch das Verdienst den Herausgeberinnen, die es durch eine sorgfältig abwägende Ausschaltung alles Entbehrlichen und durch eine knappe, streng sachliche und gleichwohl geschmackvoll fesselnde Schreibweise fertig gebracht haben, so vielerlei so gründlich auf knappem Raume zu behandeln. Meine höchste Bewunderung erregt der Kommentar, der etwa den Umfang der Noten im *Arden Shakespeare* hat, aber Dank einer konzinnen Darstellung oft mehr bietet als dieser. Zudem zeigt er eine erfreuliche Selbständigkeit und Originalität und ergänzt in vielen Fällen sogar Furness' stolze Bände. Eine sehr glückliche Idee war es auch, alles rein Sprachlich-Formelle, für das ja je nach der sprachgeschichtlichen Bildung des Lesers in sehr verschiedenem Grade Aufhellung benötigt wird, aus dem Kommentar auszuscheiden und in ein besonderes Glossar zu verweisen; nur hätte dies Glossar ganz an das Ende der Bändchen gerückt werden sollen. Ganz seltene Wörter sind zudem gleich am Rande des Textes erklärt. — Bei wissenschaftlicher Erklärung des Shakespeares-Textes wird man in Zukunft neben Furness stets auch den *Arden Shakespeare* und die (amerikanische) *First Folio Edition* legen müssen. Und wer eine kommentierte Handausgabe wünscht, kann jetzt nur mehr zwischen letzteren beiden schwanken.

Von der bekannten Dyce'schen Shakespeare-Ausgabe hat die Verlagsbuchhandlung Separatabzüge der einzelnen Dramen[1]) veranstaltet, deren großer Druck gewiß manchem willkommen sein wird.

Das Entzücken eines jeden Shakespeare-Freundes wird die neue Sonetten-Ausgabe von Hadow bilden.[2]) Schon äußerlich in dem sehr geschmackvoll und diskret verzierten, dunkelblauen Einbande stellt sie sich als ein Musterwerk der Clarendon Press dar. Und dem entspricht typographisch wie inhaltlich das Innere. Mit feinem psychologischem Verständnis hat Hadow hier die Bewußtseinskonstellation des Dichters gezeichnet, aus der heraus die Sonette entstanden sein müssen. Ein persönliches Erlebnis enttäuschter Freundes- und Frauenliebe, — in welchem möglicherweise Graf Pembroke und die unbedenkliche Mary Fitton die wirklichen Akteure gewesen sind —, wird den äußeren Anstoß zur Dichtung gegeben haben. Aber gleichwohl

[1]) The Works of William Shakespeare, the Text revised by the Rev. Alexander Dyce: a) «The Merchant of Venice», b) «As You Like It», c) «Richard II.» d) «Macbeth», e) «Antony and Cleopatra». London, Swan, Sonnenschein and Co., Ltd. Preis: à 1 s.

[2]) Shakespeare's Sonnets and A Lover's Complaint, with an Introduction by W. H. Hadow, (Tudor and Stuart Library). At the Clarendon Press MCMVII, XXIII u. 103 S. 2 s.

darf das autobiographische Element nicht zu sehr unterstrichen oder gar auf alle Einzelheiten ausgedehnt werden; denn «*Shakespeare's true self is revealed not in the story which they narrate but in the judgements on life and love which they contain.*» Der Text der Sonette ist, abgesehen von der Interpunktion (welche im Appendix nachgetragen wird), eine genaue Reproduktion der Quarto von 1609, zu der ich mir die Beigabe der Varianten von 1640 gewünscht hätte. Auf einen Kommentar hat der Herausgeber verzichtet. Mitabgedruckt aus der Quarto ist noch das Gedicht *A Lover's Complaint*, welches Hadow wohl mit Recht für unshakespearisch hält.

Doch was redet Ihr da von «Sonetten», schallt uns eine amerikanische Stimme entgegen[1]; es handelt sich ja nur um ein seiner Form entkleidetes Maskenspiel, dem aus Meres längst bekannten *Love's Labour's Won*. Nämlich, so behauptet Latham Davis, Graf Essex hat den Hamlet geschrieben; aus politischen Gründen muß die Vaterschaft einem Strohmann übertragen werden, wozu sich der «arme» Stratforder Schauspieler William Shakespeare gern hergibt. Aber «Mutter Natur» ist empört über diesen Betrug und will die Wahrheit wenigstens verhüllt künftigen scharfsichtigeren Geschlechtern erhalten. So entsteht das Maskenspiel, in dem «Mutter Natur» und ihre Kinder als Akteure auftreten und der ganze Dialog in Sonetten geführt wird. Die bekannten 154 «Shakespeare-Sonette» werden, kunterbunt durcheinander gewürfelt, 22 dürren Abstraktionen wie Nature, Time, Rarity, Desire, Love, Wonder, Reason usw. usw. in den Mund gelegt, das Ganze in Akte und Szenen geteilt und mit Bühnenanweisungen versehen; und nun beginnt das Spiel: Nature deklamiert Sonett 25, Time antwortet darauf mit Sonett 14, worauf Nature mit Sonett 65 entgegnet, Time mit Sonett 58 repliziert, nochmals Nature mit Sonett 23 und Time mit Sonett 57. Damit schließt die erste Szene. So werden nun die ganzen Sonette als Drama gedruckt und säuberlich mit Anmerkungen versehen uns vorgeführt. Das Spiel schließt mit einem Epilog (= Sonett 153 und 154), gesprochen von «Folly». Lassen wir «Folly» das letzte Wort in dieser Angelegenheit!

Wie erfrischend wirkt es, nach einem solchen Buche Lambs ewigjunge *Shakespeare Tales* in die Hand zu nehmen. Vor uns liegen drei Heftchen des *Lamb Shakespeare for the Young*[2]) in reizender Ausstattung mit sinnigen Bildchen von Helen Stratton und L. E. Wright und mit leicht sangbaren Arrangements alter Weisen des 17. und 18. Jahrhunderts für die darin enthaltenen Shakespeare-Liedchen. Nicht der alte Lamb'sche Text wird uns nämlich hier geboten; sondern es ist der Versuch gemacht, in die entsprechend abgeänderte Prosa-Nacherzählung der Geschwister Lamb geeignete Szenenabschnitte in der Shakespeare'schen Originalfassung einzufügen — ein pädagogisch vielleicht entschuldbares Experiment!

---

[1]) Shake-speare England's Ulysses, the Masque of Love's Labor's Won; or, The Enacted Will. Dramatized from the Sonnets of 1609. By Latham Davis. New York u. Leipzig, G. E. Stechert and Co. [1905]. 402 u. 21 u. 33 S. Preis: 12,50 M.

[2]) The Lamb Shakespeare for the Young, with Songs set to Music by T. Maskell Hardy: a) «A Midsummer Night's Dream» (68 S.), 1908, und b) «The Tempest» (65 S.), 1907, Illustrated by Helen Stratton; c) «As You Like It», Illustrated by L. E. Wright (81 S.), 1907, London, Chatto and Windus (New York, Duffield and Co.) Pr. 1 s. 6 d. net. (School Edition 8 d. net.)

An Übersetzungen ist uns eine katalanische Version[1]) des Macbeth von Cebriá Montoliu zugegangen, deren Anmerkungen gute Einarbeitung in die Shakespeare-Forschung verraten. Über die Mangelhaftigkeit italienischer Shakespeare-Übertragungen verbreitet sich Teresina Bagnoli in ihren *Shakespeariana*[2]). Lehrreich ist darin die Nebeneinanderstellung ein- und desselben Abschnittes in verschiedenen Versionen, z. B. Romeos Abschied von Julia in den Übertragungen von Leoni (1814), Bazzoni-Sormani (1830), Barbieri (1831), Garbarini (1838), Carcano (1875), Rusconi (1885), Pasqualigo (1893) und des Teatro scelto (1905).

2. Quellen.

Es wird immer eine reizvolle Aufgabe bleiben, Shakespeare mit seinen direkten oder indirekten Quellen zu vergleichen. Aber um rechten Gewinn davon zu haben, muß man die Quellenwerke in ihrer Ganzheit, nicht in Auszügen, herbeiziehen können, was neuerdings, zumal Hazlitts *Shakespeare Library* längst vergriffen ist, für den abseits von größeren Bibliotheken Lebenden nicht immer leicht zu bewerkstelligen war. Es ist deshalb freudigst zu begrüßen, daß der rührige Gollancz in das Programm seiner Shakespeare-Bibliothek auch den Neudruck von Shakespeare-Quellen[3]) aufgenommen hat.

Da haben wir zunächst die Quelle zu *As You Like It*, den 1590 erschienenen Schäferroman *Rosalynde* von Thomas Lodge. Abgedruckt ist die erste Ausgabe, allerdings nicht nach dem in Privatbesitz (wo?) befindlichen Originale, sondern nach dem Neudruck des Hunterian Clubs von 1878. Beigefügt sind die abweichenden Lesarten der zweiten Ausgabe (1592), welche in einigen Fällen so trefflich scheinen, daß man sie dem Autor selbst zuschreiben möchte. Leider ist aber der Neudruck in Orthographie und Interpunktion völlig modernisiert. Ein Glossar erklärt schwierige Wörter. Eine etwas kurz geratene Einleitung orientiert aber die Stellung des Romans in der englischen Literatur, über Lodges Werke und über die Quelle unseres Romans, die mittelenglische *Tale of Gamelyn*. Am Schluß ist ein Vortrag von W. G. Stone über Shakespeares Verhältnis zu Lodges Roman aus den Verhandlungen der New Shakspere Society (1880—6) neugedruckt.

Ähnlich wie der besprochene sind auch die übrigen bisher erschienenen Bände eingerichtet: Greens *Pandosto* und Brookes *Romeus and Juliet*. Beide bieten einen modernisierten Text nach der ältesten Ausgabe: *Pandosto* nach der Quarto von 1588, Brooke's Gedicht nach Tottel's Druck vom Jahre 1562. Trotz völliger Änderung der Namen und mancher Einzelheiten, lehren doch bedeutsame Wortechos, daß der Green'sche Roman wirklich die unmittelbare Vorlage für Shakespeares «Wintermärchen» gewesen ist. Aus der

[1]) Shakspere, La tragedia de Macbeth, traducció, amb proleg i notes per Cebriá Montoliu, Barcelona, Tip. «L'Avenç», 1908. XXXIX u. 182 S. 3 pesetes.

[2]) Teresina Bagnoli, Shakespeariana, ricordi ed appunti, Firenze, Bernardo Seeber, 1907, 66 S. l. 1.50.

[3]) The Shakespeare Library, General Editor Prof. I. Gollancz: a) Lodge's «Rosalynde», being the Original of Shakespeare's «As You Like It», edited by W. W. Greg. XXX u. 209 S. b) Greene's «Pandosto» or «Dorastus and Fawnia», being the Original of Shakespeare's «Winter's Tale», newly edited by P. G. Thomas. XXIX u. 147 S., beide 1907; c) Brooke's «Romeus and Juliet», being the Original of Shakespeare's «Romeo and Juliet», newly edited by J. J. Munro. LXIX u. 167 S. London, Chatto and Windus (New York, Duffield and Co.), 1908. Preis: à 5 s. net.

Fassung des Orakelspruches läßt sich sogar die von Shakespeare benutzte Ausgabe feststellen: sein *the king shall live without an heir* (III, 2, 136) stimmt zur Quarto von 1588 *(shall live)*, nicht zu den folgenden Drucken (1607—1703), welche sämtlich *shall die without an heir* lesen. Über Quellen und andere Fassungen der Geschichte wird kurz referiert, und im Anhang der Schlußteil einer auf Greens Roman zurückgehenden französischen Dramatisierung von Puget de la Serre (1631) mitgeteilt.

Tiefer gräbt der Herausgeber von Brookes *Romeus and Juliet*, der uns auch Blicke in den gelehrten Apparat tun läßt, den seine beiden Kollegen allzu ängstlich verhüllen. Zwei Gruppen mittelalterlicher Liebesgeschichten sind in «Romeo und Julia» zusammengeflossen, einmal «Trennungs»-, zum anderen «Schlaftrunk»-Geschichten, die beide ihrerseits wieder in 10 bezw. 6 Einzelmotive sich auflösen lassen. Der Stoff war in England wohl bekannt, noch ehe der politische Brooke ihn zu seinem langen epischen Gedichte verarbeitete. Die schwierige Frage, ob Shakespeare direkt aus Brooke geschöpft hat oder vielleicht aus einem verlorenen (wohl englischen) Drama, dessen Aufführung Brooke beigewohnt hat, ist neuerdings durch Fullers Hinweis (Jahrb. 43, 299) auf ein holländisches Drama *Romeo en Juliette* von Jakob Struijs (1634), welches in manchen Punkten gegen Boaistuau zu Shakespeare stimmt, in ein neues Stadium gerückt, was unser Herausgeber gewissenhaft berücksichtigt. Zur Vergleichung Shakespeares mit Brooke erhalten wir dann eine bequeme Tabelle, welche die beiden Werke Zeile für Zeile nebeneinander hält. Die Frage, ob Shakespeare daneben auch Paynter benutzt habe, lehnt unser sonst so sorgfältiger Autor kurzer Hand ab. Als Brookes Quelle wird allgemein Boaistuaus Fassung in seinen *Histoires tragiques* angesehen. Unser Gewährsmann aber meint, daß Brooke daneben auch noch jenes verlorene englische Theaterstück sowie Chaucers *Troilus and Criseyde* herangezogen habe, was er durch eine Reihe von Parallelstellen — nicht völlig überzeugend — nachzuweisen sucht. Ein Anhang bringt zum ersten Male genaue Kunde über die Umstände von Brookes Tod: Danach ertrank er bei dem Untergang der «Greyhound» an der Küste von Rye am 19. März 1563. Nach allen sei dem Leser diese Brooke-Ausgabe besonders empfohlen.

Den Shakespeare-Quellen muß auch noch zugerechnet werden der Neudruck von Boswell-Stones Holinshed-Auszügen [1]), die — wohl nur des größeren Formates und Umfanges wegen — in einer anderen Abteilung der Gollancz'schen Shakespeare Library untergebracht sind. Dieses aus tiefster Stoffbeherrschung herausgewachsene Werk hatte gleich bei seinem ersten Erscheinen im Jahre 1896 den lebhaftesten und einstimmigen Beifall der Kritik gefunden. Seitdem hat es sich in den Händen aller Shakespeare-Forscher als so unentbehrlich erwiesen, daß wohl der schlichte Hinweis auf die jetzt vorliegende billigere Neuausgabe genügen wird, um unsere Leser zur Ausfüllung einer etwa vorhandenen Lücke ihrer Bibliothek anzuregen.

Des Franzosen Montaigne Einfluß auf Shakespeare mag oft überschätzt sein, ist aber immerhin zweifellos erkennbar. Auch daß er die Essays des

[1]) Shakespeare's Holinshed, the Chronicle and the Historical Plays compared by W. G. Boswell-Stone. London, Chatto and Windus, MCMVII. XXII u. 532 S. 10 s. 6 d. net.

geistreichen Plauderers in der Übersetzung des italienischen Refugiés Florio gelesen (wenn auch nicht besessen) hat, läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit begründen. Es mag daher manchen Shakespeare-Freund reizen, «Florio's Montaigne» (1603) in dem billigen Neudruck der *World's Classics*[1]) auf sich einwirken zu lassen.

3. Erläuterungsschriften.

Neben den oben von anderer Seite eingehend gewürdigten Werken von Raleigh und Wolff verschwindet alles andere, was sonst noch im Jahre 1907 zum Eindringen in Shakespeares Dichterwerkstatt geschrieben ist. Prof. Moulton's wertvolles Buch *Shakespeare as a Dramatic Thinker*[2]) ist in Wahrheit ein alter Bekannter; denn es ist die umgetaufte Neuauflage seines 1903 veröffentlichten und damals in unserem Jahrbuch (Bd. 40, 270) besprochenen Buches *The Moral System of Shakespeare*. Da diese Titelfassung zu Mißverständnissen Anlaß gegeben hatte, ist sie durch die obige neue ersetzt worden. Ich möchte aber bezweifeln, ob der neue Titel viel klarer ist. Jedenfalls enthält das Buch, was wir nennen würden, die Grundzüge der Weltanschauung Shakespeares mit besonderer Betonung seiner Ethik. Das Einleitungskapitel ist völlig neu geschrieben und verteidigt in geschickter Weise die Berechtigung der Methode, aus den Werken eines Dichters seine Lebensauffassung zu abstrahieren.

Für Leute, die Shakespeares Werke selbst nicht lesen wollen oder können und doch etwas von ihrem Inhalt wissen möchten, hat Canning[3]) den «Othello», «Macbeth», «King John», «Richard II.», «Heinrich IV.» und die «Lustigen Weiber» behandelt, — in derselben anspruchslosen Weise, die er vor einigen Jahren auf acht andere Dramen angewendet hatte (Jahrb. 41, 233). Für unsere Leser kommt das Buch nicht in Betracht. Das gleiche gilt von Stanley Woods[4]) Betrachtung der Hauptcharaktere im «Sturm», «Sommernachtstraum», «Kaufmann», «Wie es Euch gefällt», «Dreikönigsabend», «Richard II.», «Heinrich IV.», «Caesar», «Macbeth», «Hamlet» und «Lear» — ein praktisches Hilfsbuch zur Abfassung von Schulaufsätzen, das vielleicht auch manchem deutschen Lehrer willkommen ist.

Ein kleines Büchlein von Francis Smith[5]) nimmt Shakespeare gegen seine Kritiker in Schutz und erhebt Einwände namentlich gegen Wendells und Thorndikes starke Betonung seiner Abhängigkeit von Vorgängern und Modeströmungen.

---

[1]) The World's Classics No. 65. 70. 77: The Essayes of Michael Lord of Montaigne, translated by John Florio. Henry Frowde, Oxford University Press. Vol. I 1904, Vol. II—III 1906. 429, 605 u. 440 S. Zusammen 3 s. net.

[2]) Shakespeare as a Dramatic Thinker, a Popular Illustration of Fiction as the Experimental Side of Philosophy, by Richard G. Moulton. New York, The Macmillan Company (London, Macmillan and Co.) 1907. VIII u. 381 S. $ 1.50 net.

[3]) Shakespeare Studied in Six Plays. By the Hon. Albert S. G. Canning. London, T. Fisher Unwin, MCMVII. 545 S. 16 s. net.

[4]) Studies of Shakespeare's Characters as Revealed in Twelve Representative Plays. By Stanley Wood. London, George Gill and Sons, [1907]. VIII u. 306 S. 2 s. 6 d.

[5]) The Critics versus Shakspere, a Brief for the Defendant. By Francis A. Smith. The *Knickerbocker* Press, New York, 1907. 128 S.

4. Biographie.

An neuen Beiträgen zu Shakespeares Biograhpie liegt mir nur ein liebenswürdig plauderndes Büchlein von George Morley[1]) vor, welches unter dem Titel *Sweet Arden* (d. i. Warwickshire) ein stimmungsvolles, mit Liebe gezeichnetes Gesamtbild des Shakespeare'schen Heimatsbezirkes entwirft. Wir werden durch den rauschenden Arden-Wald geführt mit seinen lauschigen Edelsitzen und Kirchen und seinen reichen literarischen Erinnerungen. Man unterhält uns über Shakespeares Interesse für seine heimische Mundart (*shive*, *shog*, *biggen*, *bravery*) und für volkstümliche Bräuche und Vorstellungen. Wir betreten Stratford selbst und pilgern zu all den geweihten Stätten, von der Wiege bis zum Grabe. Auch nach dem nahen Shottery mit der idyllischen Anne Hathaway-Cottage sowie dem entfernteren Charlecotte machen wir einen Abstecher; und selbst Warwick und Kenilworth werden kurz berührt. Trefflich gelungene farbige Reproduktionen nach Aquarellen von J. E. Duggins lassen das liebreizende Idyll des Shakespeare Country auch vor unseren Augen erstehen.

Sidney Lees rühmlichst bekannter Auszug[2]) aus seinem größeren Leben Shakespeares, von welchem schon in seiner ersten Auflage (1900) eine Reihe von Neudrucken notwendig geworden waren, liegt jetzt in einer zweiten verbesserten Auflage vor. Die wichtigste Neuerung darin ist, daß die kürzlich (1905) von Wallace entdeckten neuen Shakespeare-Dokumente (Jahrb. 42, 308) verwertet sind. Außerdem sind die Angaben über die erste Folio ergänzt, zu den bibliographischen Angaben einige wichtige Neuerscheinungen nachgetragen und ein paar Versehen korrigiert. Das Werk ist auch in seiner verkürzten Gestalt ein so prächtiges Handbuch der Shakespeare-Kunde, daß ich es gern in den Händen aller Shakespeare-Freunde, besonders aber unserer Lehrer und Studenten sähe, was ja der im Verhältnis zum Gebotenen erstaunlich billige Preis von 2 s. 6 d. leicht zuläßt.

Zwei Werke über Shakespeare wären hier noch zu nennen, in denen die Phantasie waltet. Das eine gibt sich selbst gleich als Phantasieschöpfung: ein Drama von V. T. Saward[3]), in welchem Shakespeare im Kampf mit Intriguen auftritt, in die ihn hauptsächlich ein ehemaliger Nebenbuhler um Anne Hathaways Hand verwickelt. Wir vermögen dem Stücke wenig Geschmack abzugewinnen; denn es packt weder als Darstellung eines Menschengeschickes, noch durchleuchtet es mit psychologischer Analyse irgend eine Falte von Shakespeares Charakter oder Lebensgang.

Das andere Buch[4]) will eigentlich Verstandesprodukt sein. Es arbeitet aber mit so ungenügender Kenntnis der englischen Rennaissancekultur und tritt daher mit so falschen psychologischen, ästhetischen und literar-histo-

[1]) Sweet Arden, a Book of the Shakespeare Country. By George Morley. T. N. Foulis, London and Edinburgh, 1906. 190 S. 10 Tafeln in Buntdruck. 2 s. 6 d. net.

[2]) Shakespeare's Life and Work, being an Abridgment, chiefly for the Use of Students, of a Life of William Shakespeare by Sidney Lee. New and Revised Edition. London, Smith, Elder, and Co., 1907. XV u. 232 S. 6 Lichtdrucktafeln. 2 s. 6 d. net.

[3]) William Shakespeare, a Play in Four Acts, by William T. Saward. London, Elkin Mathews, 1907. 120 S. 2 s. 6 d. net.

[4]) Peter Alvor. Das neue Shakespeare-Evangelium. Zweite, bedeutend vermehrte Auflage mit 5 Portraits, 4 Unterschriften und 2 Brief-Faksimiles. Hannover, Adolf Sponholtz Verlag, 1907. XXI u. 182 S. 2 M.

rischen Voraussetzungen an die Fragen heran, daß das Ergebnis ein Phantasiebild ist. Peter Alvor will uns einreden, daß nicht der Stratforder Schauspieler die Shakespeare'schen Werke geschrieben hat, sondern die Grafen Rutland und Southampton: — ersterer die Komödien, letzterer die Historien und Tragödien; der Schauspieler Shakespeare sei in der Figur des Falstaff porträtiert. Diese neue Offenbarung nennt sich mit Recht ein »Shakespeare-Evangelium«; denn glauben muß man sie, beweisen läßt sie sich nicht. Und wer hätte je einem Evangelisten seine Behauptungen zu widerlegen vermocht! Verlangt Alvor doch sogar eine besondere geistige »Veranlagung« von seinen Neophyten; wer diese nicht besitzt, kann vorläufig nicht in den »neuen Glauben« aufgenommen werden.

5. Theater.

Zur Geschichte des Theaters sind zwei außerordentlich wichtige Veröffentlichungen[1]) erschienen, die beide eine Zierde der trefflichen »Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas« bilden und unseren Dank gegen den unermüdlichen Herausgeber dieser Sammlung von neuem wachrufen. Es handelt sich in einem Falle um eine Darstellung eines Stückes Theatergeschichte, im anderen um eine Quellenpublikation. Beginnen wir mit der letzteren einer Ausgabe der Rechnungsbücher des Generalintendanten der Hofschauspiele unter Königin Elisabeth, welche uns mit staunenswerter Energie und Gelehrsamkeit Prof. Feuillerat geschenkt hat. Bisher waren diese Rechnungsbücher nur in den Auszügen Cunninghams und Anführungen Colliers zugänglich. Da beide Editoren aber in anderen Fällen der Fälschung überwiesen waren, konnte man sich auch bei der Benützung ihrer Angaben über die *Revels Accounts* naturgemäß einer peinlichen Ungewißheit nicht erwehren. Feuillerat zeigt uns, daß Collier gegenüber dieses Mißtrauen auch berechtigt war, daß Cunningham dagegen, von Fehlern abgesehen, den Text getreu wiedergegeben hat. Hier bei Feuillerat erhalten wir nun nicht nur den ersten zuverlässigen, sondern auch den ersten vollständigen Abdruck dieser jetzt in Privatbesitz befindlichen Rechnungsbücher (Loseley Mss.). Die Wiedergabe der Originale ist eine peinlich genaue: Abkürzungen sind durch Cursivdruck angedeutet und sogar die verschiedenen Hände durch verschiedene Typen unterschieden. Und für die Zuverlässigkeit bürgt ein dreimaliges Vergleichen der Druckbogen mit den Manuskripten. Der Wert des Bandes ist erhöht durch eine Fülle von Beigaben, vor allem durch den Abdruck einer Reihe von Urkunden aus dem Record Office, dem Britischen Museum und der Bodleiana. Am wichtigsten ist darunter ein vollständiges Inventar der Hoftheatergarderobe vom Jahre 1560. Ein anderes Stück bringt ein Regulativ für die Generalintendanz. Die Ernennungsurkunden zahlreicher Beamter werden uns mitgeteilt. Auch Proben aus dem amtlichen Schriftverkehr dieser Behörde. Dazu eine Zusammenstellung von Zahlungen, welche das königliche Schatzamt von 1560—1603 für die

[1]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, begründet und herausgegeben von W. Bang: a) Bd. XIX. Äußere Geschichte der Englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559—1642. Zusammengestellt von Hermann Maas. X u. 283 S. 1907. 18 M. (Subskr. 14,40 M.) b) Bd. XXI. Documents relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth, edited, with Notes and Indexes, by Albert Feuillerat. XVII u. 513 S. 48 M. (Subskr. 40 M.) Louvain, *A. Uystpruyst,* 1908.

Generalintendanz zu leisten hatte, aus denen sich ein Überschlag über die Höhe der durch die königlichen Hoffestlichkeiten verursachten Kosten gewinnen läßt. Eine ausführliche Einleitung zu dem Bande verspricht der Herausgeber uns später nachzuliefern. Einstweilen hat er die Erschließung dieser reichen Goldgrube durch sehr ausführliche Indices angebahnt. Wer schnell sich eine Vorstellung von dem Wert und Reichtum dieser Publikation verschaffen will, der überfliege den Sachindex: welche Fülle von Belehrung verheißt nicht allein, was dort unter Stichwörtern wie *children, costume, curtains, houses, masques, properties, scenery* zusammengetragen ist. Die Bedeutung des Materiales geht weit über die Theatergeschichte hinaus. Möchte dem Herausgeber recht bald die Verwirklichung seines schönen Planes gelingen, alle theatergeschichtlichen Quellen von Heinrich VIII. bis Karl I. uns vorzulegen.

Das andere Werk, von Maas, hängt insofern mit dem eben besprochenen zusammen, als es sich zu einem großen Teile auf dieselben *Revels Accounts* stützt, natürlich noch ohne Feuillerat's Ausgabe benutzen zu können. In der Hauptsache schon im Jahre 1900 abgeschlossen, hat das Buch leider einige Neudrucke und Neuerscheinungen der letzten Zeit nicht mehr berücksichtigt. Maas hat sich zur Aufgabe gestellt, uns die äußere Geschichte der englischen Schauspieltruppen unter Elisabeth und den ersten Stuarts vorzuführen. Er hat sich in der Einteilung des Stoffes an Fleay angeschlossen und behandelt daher in einem ersten Abschnitte den Personalbestand der einzelnen Theatergruppen, ihr Repertoir, ihre nachweisbaren Aufführungen, ihre Gastspielreisen u. dgl. m. Dabei werden sowohl die aus Erwachsenen bestehenden Gesellschaften wie die Kindertruppen berücksichtigt. Die anfangs spärlich fließenden Quellen werden um die Wende des Jahrhunderts immer reichhaltiger. Der zweite Abschnitt gibt eine Übersicht über die Geschichte des Theaterwesens. In chronologischer Anordnung und mit möglichst wörtlicher Zitierung der behördlichen Maßnahmen werden die heftigen Kämpfe für und wider das Theater geschildert, welche unter dem langen Parlament mit einem schließlichen Siege der Puritanerpartei endeten. Den inneren Theaterbetrieb behandelt kurz ein dritter Abschnitt. Die amtliche und soziale Stellung des Schauspielerstandes, die Besitz- und Pachtverhältnisse der Theaterhäuser, die Einnahmen und Ausgaben der Gesellschaften, die Verhältnisse der Theaterdichter und einiges andere werden da besprochen. Wie schon die Titelfassung betont, will das Buch mehr eine sichtende Zusammenstellung der bisherigen Forschung als eine Erweiterung derselben durch tiefbohrende Spezialstudien sein. Aber gleichwohl wird es als sorgfältige Orientierung über die Theatergeschichte mit großem Danke hingenommen werden.

6. Zeitverhältnisse.

Die Kulturverhältnisse in Shakespeares England zu beleuchten, werden sich alle Wissenschaften zusammentun müssen. Vieles kann indes der Philologe leisten, dem vor allem die Zugänglichmachung der Quellentexte obliegen wird. Zu einem der wichtigsten Werke dieser Art gehört unzweifelhaft Lanehams Bericht über die Festlichkeiten, welche Graf Leicester zu Ehren seiner königlichen Gönnerin 1575 auf Schloß Kenilworth veranstaltete. Kaum eine

zweite Quelle führt uns so eindringlich zu Gemüt, mit welcher Ausdauer der elisabethanische Mensch in seiner ungebrochenen Renaissance-Lebensfreude tagelang Aufzüge, Gottesdienst, Tanz, Feuerwerk, Jagd, Musik, Mysterienaufführungen, Bankets, Maskenspiele und Kampfesproben auf sich einwirken lassen konnte. Die genaue Schilderung all dieser Veranstaltungen sowie die Beschreibung des Schlosses Kenilworth und des Alltagslebens auf demselben gewährt uns einen vollen Einblick in das elisabethanische Edelmannsleben. Lanehams Bericht ist daher schon öfters gedruckt worden (auch Jahrbuch 27, 251). Aber die Art, wie Furnivall ihn in dem uns vorliegenden Neudruck [1]) seiner Ausgabe für die Ballad Society (1871) durch reichliche Noten erläutert und durch wertvolle Beigaben allseitig beleuchtet hat, macht diese Ausgabe zu einer wahren Fundgrube für die elisabethanische Kulturgeschichte. Der Neudruck ist nach den alten Stereotypplatten gemacht. Heute nach über 30 Jahren gäbe es natürlich manches anders zu fassen; und daher hat Furnivall wenigstens einige bibliographische Nachträge dem Werke neu einverleibt.

Aus der Hofluft steigen wir hinab zur niedern Sphäre der Bettler und Vagabunden in einer andern Publikation derselben Serie [1]), an welcher gleichfalls Furnivall beteiligt ist. Auch dies ist ein Neudruck eines älteren Werkes, welche zuerst 1869 für die Early English Text Society erschienen war. Es handelt sich dabei um eine Ausgabe der drei ältesten Werke der englischen Gaunerliteratur: John Awdeleys *Fraternitye of Vacabondes* (1562), Thomas Harmans *Caueat, or Warening, for Commen Cursetors vulgarely called Vagabones* (1567) und ein handschriftlicher *Sermon in Praise of Thieves and Thievery*. Daß diese Werke für die Sozialgeschichte Altenglands von größter Bedeutung sind, bedarf keines Beweises. Zu ihrem vollen Rechte werden sie erst kommen, wenn einmal der Einfluß der Geheimsprachen auf die englische Gemeinsprache wird untersucht werden, wie das eben Fr. Kluge mit so großem Erfolge für das Deutsche getan hat.

Eine gute Shakespeare-Kostümkunde wäre ein sehr verdienstliches Unternehmen. Was Calthrop im dritten Bande seines *English Costume* [2]) darüber bringt, vermag wohl nur sehr bescheidenen Anforderungen zu genügen. Zwar fehlt es dort keineswegs an Abbildungen, welche uns die elisabethanischen Männer- und Frauentrachten im Gesamtbilde oder in Einzelheiten, wie Hüten, Kniebändern, Haarmoden usw. vor Augen führten; — und wir wollen das Instruktive derselben ausdrücklich anerkennen. Leider aber sind weder auf den Bildern noch im Text irgendwelche Belege oder Quellennachweise gegeben, so daß ein Nachprüfen und Weiterforschen nicht ermöglicht ist. Außerdem werden in dem Buche überhaupt nie Fragen aufgeworfen oder diskutiert; alles wird wie feststehende Tatsachen einfach dog-

[1]) The Shakespeare Library, General Editor Professor I. Gollancz: a) Robert Laneham's Letter, describing a Part of the Entertainment unto Queen Elizabeth at the Castle of Kenilworth in 1575, edited with Introduction by F. J. Furnivall. CLXXXIII u. 87 S. b) The Rogues and Vagabonds of Shakespeare's Youth: Awdeley's «Fraternitye of Vacabondes» and Harman's «Caveat», edited with an Introduction by Edward Viles and F. J. Furnivall. XXX u. 116 S. Chatto and Windus, London, MCMVII. Preis: à 6 s. net.

[2]) English Costume, by Dion Clayton Calthrop. Vol. III: Tudor and Stuart. London, Adam and Charles Black, 1906. VIII u. 142 S. 19 Kostümbilder in Buntdruck und zahlreiche Text-Klischees. *7 s. 6 d. net.*

matisch vorgetragen. Das sieben Seiten umfassende Kapitel *Shakespeare and Clothes* bietet wenig mehr als eine Aufzählung von Stellen, wo Shakespeare Kleidungsstücke erwähnt. Für eine stilgerechte Kostümierung machen besonders die römischen und die mittelalterlichen Tragödien Schwierigkeiten, weil zahlreiche darin genannte Kleidungsstücke den Beweis erbringen, daß Shakespeare sie sich im elisabethanischen Kostüm gespielt dachte. Werden doch z. B. allein im «Coriolan» folgende unrömische Dinge genannt: Mützen, Hüte, Frauenschürzen, Damenhandschuhe, Schärpen, Taschentücher, Halstücher und Pluderwämse. Die römischen Tragödien sind nun allerdings bis zu einem solchen Grade mit antikem Geiste erfüllt, daß einer Aufführung in historisch-antikem Kostüme keinerlei Bedenken entgegensteht. Analoges gilt vom «Macbeth» und auch wohl vom «Lear». Anders liegt aber die Sache beim «Hamlet», wo bei einer streng historischen Kostümierung die Renaissancefigur des Dänenprinzen selbst leicht aus dem Rahmen fällt. Eine wissenschaftliche Shakespeare-Kostümkunde würde es sich zur Aufgabe machen müssen, alle bei Shakespeare vorkommenden, z. T. nicht sicher zu deutenden Namen für Toilettengegenstände technisch festzulegen und durch schriftliche Zeugnisse sowie durch bildliche Darstellungen auf Gemälden, Zeichnungen, Medaillons und Miniaturen in jeder Hinsicht lebendig zu machen.

«Shakespeare und das Heer» scheint ein noch nicht behandeltes Thema zu sein. Und doch wäre es ein sehr lohnendes. Wie viel Material dafür vorhanden wäre, sehe ich staunend aus einem schmalen Bändchen der *Tudor and Stuart Library*, welches uns zum ersten Male eine nur handschriftlich auf der Chetham Library erhaltene militärische Schrift, *The Defence of the Realme*[1]) im Druck vorlegt. Es handelt sich hier um ein Promemoria, welches Sir Henry Knyvett, der verdienstvolle Vizestatthalter von Wiltshire, im Jahre 1596 seiner Königin unterbreitet hatte, als infolge der Einnahme von Calais durch die Spanier (17. April 1596) die Furcht einer spanischen Invasion die Gemüter in England beunruhigte. Der erfahrene Staatsmann, welcher als Deputy Lieutenant selbst häufig die Miliz seiner Grafschaft zu mustern und auch, wie 1588 beim Herannahen der Armada zu mobilisieren hatte, fürchtete zwar nicht die Besiegung der englischen Flotte. Aber diese kann nicht überall zugleich sein. Und was hätte England der einmal erfolgten Invasion eines Landheeres entgegenzusetzen? An Menschenmaterial würde es nicht fehlen. Aber die bisherige Art der Rekrutierung der englischen Landtruppen kann keine kriegstüchtige Armee schaffen. Und nun macht Sir Henry detaillierte Vorschläge für die Einrichtung eines allgemeinen Musterungsgeschäftes (einschließlich der Reit- und Zugtiere — eine noch heute in England vernachlässigte Aufgabe!); für eine bessere militärische Ausbildung der Heerespflichtigen, wobei ein Hauptnachdruck auf die Übung im Bogenschießen fallen soll; für eine schon im Frieden ein- für allemal festzusetzende Heereseinteilung, bei welcher weitblickend auf die Bildung kleinerer fester Einheiten Bedacht genommen ist; eine sorgfältige Auswahl und Ausbildung des Offizierkorps (statt der bisherigen

[1]) Tudor and Stuart Library: The Defence of the Realme. By Sir Henry Knyvett, 1596. Now for the first time printed, from a MS. in the Chetham Library, Manchester. With an Introduction by Charles Hughes. Oxford, Clarendon Press, MCMVI. XXXVI u. 75 S. 5 s. net.

needie, riotous, licentious, ignorant, and base collonells, captains . . .»); eine schnelle und genau geregelte Mobilmachung mit direkter Versammlung der Regimenter an den feindlichen Einfallsstellen (also ohne den heutigen zeitraubenden Umweg über die Einkleidungsdepots); weiter die Schaffung von Proviantdepots in Friedenszeiten, vorzeitige Bereitstellung des im Kriege benötigten Transportmateriales, Regelung der Marsch-, Gefechts- und Ruheformationen und Festsetzung der Grundzüge der Taktik u. dgl. m. Man sieht, daß die in kaum zwei Wochen hingeworfene Schrift — »*scribled in hast and finished the XIX*th *of Aprill 1596*» — uns äußerst interessante Einblicke in das damalige Heereswesen gewährt. Ergänzt und verdeutlicht werden diese durch das wertvolle Material, welches der Herausgeber — offenbar ein militärischer Fachmann — mit glücklicher Hand in der Einleitung zusammengetragen hat. Wir erfahren aus demselben, daß Knyvett's Eintreten für die Ausbildung im Bogenschießen ein Anachronismus war, da kaum ein halbes Jahr vorher von maßgebender Stelle eine Umwandlung der Bogenschützenkorps in Musketiere befohlen worden war. Auch für einen kleinen Shakespeare-Beitrag sind wir dem Herausgeber verpflichtet: aus den Musterrollen des Jahres 1588 (jetzt im Besitz von F. J. Savile Foljambe) stellt er fest, daß damals in Warwickshire Sir Thomas Lucy, Sir John Harington und Sir Fulke Greville als Vizestatthalter das Musterungswesen unter sich hatten. Ob da nicht vielleicht einmal der junge Shakespeare vor Lord Lucy seine Kunst im Bogenschießen hat produzieren müssen? Aber jedenfalls spiegeln sich Erinnerungen an das Musterungsgeschäft in der köstlichen Falstaff-Szene im zweiten Teile »Heinrichs IV.« deutlich genug wieder.

Würzburg. Max Förster.

Ben Jonson-Literatur.

1. Ben Jonson. Discoveries. A Critical Edition with an Introduction and Notes on the True Purport and Genesis of the Book. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'université de Paris par **Maur. Castelain.** Paris, Hachette, XXVII, 162 S. gr. 8°.

Solida eruditio nequaquam a Musis aliena.
Scal. Poet.

In seinen Historiae Poetarum tam Graecorum quam Latinorum Dialogi (Fol. Basil. 1580, S. 28) erwähnt Lil. Gregor. Gyraldus aus Ferrara [1]), den Englands gelehrtester Dichter eingehend studierte, auch die alte Überlieferung, Vergil, der Abgott fast aller Humanisten, habe *soluta oratione suam Aeneida scripsisse.* Daß Jonson sich dieses Rezept aneignete, hat uns erst kürzlich der treffliche Crawford unter Hinweis auf des Dichters Conversations with Drummond an einigen wohl gewählten Beispielen gezeigt (Collectanea, I, S. 17ff.).

[1]) Ein recht unfreundliches aber nicht ganz unverdientes Urteil über ihn registriert Jonson S. 129 (Cast. S. 130—31) unter Cens. Scal. in Lil. Germ. (verdruckt für Gre. oder Greg.; vgl. Sejanus, GC I, S. 316 und 317 in Jonson's *Noten),* womit Castelain wohl nichts anzufangen wußte. Es muß sich um den

Heute nun beschenkt uns Castelain mit einer Ausgabe von Ben's Discoveries, die meiner Überzeugung nach zum größten Teil dazu bestimmt waren, bei sich bietender Gelegenheit einem seiner Werke einverleibt zu werden. Dabei weist der Herausgeber nach, daß große Teile dieser «Discoveries» Übersetzungen, Paraphrasen und Auszüge aus klassischen oder humanistischen Autoren sind, und daß nur sehr weniges Jonsons geistiges Eigentum ist. Und auch von diesem wenigen, das bezweifle ich nicht, wird die Forschung, wenn sie erst einmal bei Jonson ernstlich eingesetzt hat, noch nachweisen können, daß er es «entlehnt» hat.

Man wird dann auch wohl allmählich zu der Überzeugung kommen, daß der Dichter selbst nie und nimmer daran gedacht haben kann, diesen seinen «Zettelkasten», in den sich nur einige wenige persönliche Ausführungen verirrt zu haben scheinen, der Nachwelt als eine Art Essay-Sammlung aufzuhängen!

Jedenfalls hat sich Castelain durch seine Nachweise ein großes Verdienst um die Jonson-Forschung erworben und es ist zu hoffen, daß jetzt auch andere den von ihm einmal mit so gutem Erfolg betretenen Weg wandeln werden.

Einige Bemerkungen mögen hier folgen:

Was zunächst die auf der Rückseite des Titelblattes (Fol. 1641, S. 86) stehende Erklärung Sylva. Rerum, et sententiarum, quasi Ὕλη dicta a multiplici materia et varietate in iis contenta usw. usw. anbetrifft, so geht doch aus dem sonderbaren Timber-trees auf den ersten Blick hervor, daß es sich um ein Exzerpt Jonson's handelt, das er für seine Sammlung The Underwood (Fol. 1640, S. 162) sich zurückgelegt hatte. In der Tat stammt denn auch Sylva rerum et sententiarum aus Cicero, de Orat., 3,26; quasi ὕλη dicta hat Jonson entweder aus einem Cicero-Commentator, oder aus einer Poetik, usw. entnommen, wenn er für diese jedem Humanisten bekannte Entsprechung überhaupt nötig hatte, eine Anleihe zu machen. Das folgende hat er sodann mit ganz geringer Änderung in Iani Casperii Gevartii Papinianarum Lectionum Commentarius (im Anhang zu dessen Statiusausgabe, Lugd. Bat. 1616) S. 11 gefunden, wo es heißt: . . . notandum veteres duplici ratione, opera sua Sylvas appellasse. Primum quidem a multiplici materia, & varietate in ijs contenta. Quemadmodum enim vulgo solemus, infinitam arborum indiscriminatim (sic!) nascentium (sic!) multitudinem Sylvam dicere, ita etiam libros suos in quibus variae & diversae materiae opuscula temere congesta erant, Sylvas appellabant.[1])

---

jüngeren Scaliger handeln, der, wie wir aus seinen Briefen zum Überdruß erfahren, mit Lil. Gyr. unzufrieden war, weil dieser durch den «Druckfehler» Burdonis (S. 415) die unfreiwillige Veranlassung zu den bekannten Angriffen auf die Scaliger gewesen sein soll. Leider besitzt unsere Bibliothek Scaligers Verteidigungsschriften nicht. Übrigens trafen sich Jonson und Jos. Scaliger auch in der Wertschätzung von Casaubons Persiusausgabe von 1605 (Epist., Lugd. Bat. 1627, S. 277, 283, 305) und in der Verehrung Camdens (ibid., S. 500, 813), dem Scaliger seine Schriften zuzusenden pflegte und bei dem Jonson sie gesehen haben mag.

[1]) Ebenso in der Statiusausgabe des Cruceus, Paris. 1618, S. 5.

In dem Exemplar, nach dem Castelain seinen Neudruck hat herstellen lassen, folgt dann auf derselben Seite der Custos THE, während die folgende Seite 87 mit EXPLORATA beginnt. Es ist möglich, daß die von Castelain vorgebrachte Erklärung (S. VIII—IX) das Richtige trifft; in Anbetracht des Umstandes jedoch, daß die Titelerklärungen auf S. 86 der Discoveries und S. 162 der sogenannten Underwoods sich virtuell decken, ist es doch wohl wahrscheinlicher, daß das restierende THE von Jonsons Hand stammte und auf ein folgendes THE UNDER-WOOD hinwies. Denn daß dies der richtige Titel der Sammlung ist, geht ganz unzweideutig aus Jonsons Angaben auf S. 162, aus der von Jonson eingestandenermaßen beabsichtigten Übereinstimmung mit The Forrest der Fol. 1616, und endlich daraus hervor, daß während die Seiten 163—200 den running title Vnder-woods führen, die beiden äußeren Seiten (201 und 208) des folgenden Bogens Ee den Titel The Vnder-wood zeigen, was bis zum Schluß (S. 283) beibehalten wird. Dieser Titel wurde also von dem Herausgeber für den richtigeren gehalten und sollte nach meiner Überzeugung auch von uns fortan akzeptiert werden.

Übrigens besitze ich außer einem unkorrigierten [1]) Exemplar der Discoveries noch ein zweites, in welchem das THE in EX- verändert und statt Antiqui. Tymber-trees vielmehr Antiqui: Tymber-trees gesetzt worden ist.

In Nr. 44, Zl. 20 ist meretricious eine Verballhornung, da das von Jonson gebrauchte meritorious das lat. meritorius = shop-like repräsentiert.

In Nr. 47 ist es mir leider bis jetzt nicht gelungen, die Quelle für *γλώσσης πρὸ τῶν ἄλλων κράτει, Θεοῖς ἑπόμενος* zu finden, da die landläufige Pythagorasliteratur (Porphyr, Iamblich, Diog. Laert., Diodor Sic. u. a.) das Zitat nicht zu enthalten scheint, und auch Sammler, wie Stobäus oder Beroaldus, es nicht aufführen. Daß es sich trotzdem nicht um eine Spielerei [2]) Jonsons handelt, erhellt daraus, daß Gyraldus dieses Symbolum in der mehr christlichen Form Linguam coercito, Deum imitans (Pyth. Symb. Interpret., l. c. fol. 493) anführt. Vielleicht stammt es aus Olympiodor's Platonvita, die ich nicht einsehen kann.

Durch Vide Apuleium [3]) wollte sich Jonson wohl an die bekannte Stelle im Goldenen Esel, lib. III, 15 erinnern, wo die verliebte Fotis ihrem Lucius schmeichelt: sed melius de te doctrinaque tua praesumo, qui . . .

---

[1]) Statt *varietate* liest es *va-rietatc*. Wenn also Castelains Abdruck ganz zuverlässig ist, liegen hier wieder drei verschiedene Druckstadien vor. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß auch die entsprechende Seite 91 zahlreiche Varianten aufweist.

[2]) Ein künftiger Bearbeiter der Randrubriken wird auch diese auf ihre Herkunft zu untersuchen haben. Zu 107 stammt *Decipimur specie* aus Horaz, Ars poet. 24.

[3]) Vgl. z. B. Iamblich, 188, 195: *τὸ γλώττης κρατεῖν* und ibid. 86 *καὶ ὁ βίος ἅπας συντέτακται πρὸς τὸ ἀκολουθεῖν τῷ θεῷ*. Letzteres war ja auch ein Lehrsatz der Stoiker (Epiktet, I, 12: *εἰ γὰρ μὴ εἰσὶ θεοὶ πῶς ἐστὶ τέλος ἕπεσθαι θεοῖς*; Mark Aurel, X, 11: *καὶ οὐδὲν ἄλλο βούλεται, ἢ . . . ἕπεσθαι τῷ θεῷ*), deren Lehre Jonson so viel verdankt.

sacris pluribus initiatus profecto nosti sanctam silentii fidem usw. usw. Da jedoch Gyraldus in seiner genannten Interpretatio (Fol. 493) auf die Florida des Apuleius verweist, so wird Jonson wohl eher eine Stelle in deren zweitem Buch im Sinne gehabt haben (nihil prius discipulos suos docuit quam tacere . . . linguam omnem coercere etc). Das schließende *Digito compesce labellum* stammt aus Juv. Sat. I, 160.

In Nr. 77 scheint der Passus Z. 22—27 gar nicht in den Text zu passen; vielmehr müßte wohl mit *Doe but* usw. ein neuer Paragraph anfangen. Dasselbe gilt wohl von S. 80, 14—24, die nur ganz gezwungen in den Kontext passen wollen, jedenfalls das Gepräge des Übersetzten deutlich an der Stirn tragen — so ist ja auch das *two* in Z. 14 von S. 19 nur verständlich, wenn wir auf das Original (Aul. Gell., I, 15) zurückgreifen.

In Nr. 79 geht wohl die Bemerkung über Licurgus, Sylla und Lysander auf Patricius, De Regno et Regis Institutione Lib. VI. Tit. VI de virtute civili zurück, wo wir lesen: Ludibrio habitus est Sylla a bonis ac gravibus viris, ut qui cum ipse intemperantissimus esset, luxuque difflueret, cives per leges ad frugalitatem sobrietatemque revocare niteretur. Lysander autem contra, civibus enim vitia permittebat, a quibus ipse abstinebat. Peccabat uterque: Sylla, quod suo ipse praescripto non obtemperaret, Lysander autem, quod se ipso cives suos deteriores faceret. Lycurgus melius, qui nihil unquam in alios statuit, quod ipse non ante servaverit.

In Nr. 81 stammt wohl *The one milks a Hee-goat* eher aus Erasmus Adag. Chil. II, Cent. IV, 33, wie das am Rande stehende More Andabatarum zu beweisen scheint.

Löwen. W. Bang.

2. Maurice Castelain. Ben Jonson. L'Homme et l'Oeuvre. Paris. Hachette & Cie. 1907. XXVII u. 953 S. Gr. 8°

Der Verfasser spricht an einer Stelle seines umfangreichen Werkes von der nahe bevorstehenden Zeit, wo die Männer die Beschäftigung mit der Literatur überhaupt aufgeben uud den Frauen überlassen würden. Er muß in Wirklichkeit diese Zeit doch noch für etwas weit entfernt halten, wenn er uns eine Biographie von 953 eng gedruckten großen Seiten vorsetzt. Allerdings ist nicht alles Biographie. Fast ein Drittel des Buches besteht aus Übersetzungen aus Jonsons Schriften. Über den Wert dieser Übersetzungen in französische Prosa kann ich mir natürlich kein Urteil erlauben. Ob sie aber in solchem Umfange zweckmäßig sind, darüber kann man verschiedener Meinung sein. Eine Biographie kann doch nur zur Beschäftigung mit einem Schriftsteller anregen und seine Lektüre fruchtbarer und genußreicher für den Leser machen; ersetzen kann sie dieselbe in keinem Falle.

Was nun das Werk selbst angeht, so muß man von vornherein anerkennen, daß der Verfasser außerordentlich belesen ist und seinen Gegenstand vollständig beherrscht. Das Buch ist elegant und flüssig geschrieben und enthält viele richtige und feine Bemerkungen. Auch den Urteilen des Verfassers kann man meist, wenn auch nicht immer, zustimmen. Was dem

Buche schadet, ist vor allem seine ungeheure Breite. Es fehlt dem Verfasser an Selbstbeschränkung. Wir finden lange Seiten uferlosen Raisonnements über allgemeine Fragen, wie englischen und französischen Geist, Realismus, den Unterschied des tragischen vom komischen Dichter u. a., die im Grunde zu keinem Resultate führen, uns so klug wie zuvor lassen. Und dann mißfällt der schulmeisterliche, urteilende und meist aburteilende Ton des Buches. Der Verfasser beschuldigt, verteidigt, klagt an, teilt Zensuren aus, die meist ziemlich schlecht ausfallen, statt die Tatsachen und den Dichter selbst sprechen zu lassen, der wahrhaftig auch heute noch im Stande ist, sich kräftig zu verteidigen. Der Verfasser ist soweit entfernt von der gewöhnlichen Biographenkrankheit, der sog. lues Boswelliana, daß er in den entgegengesetzten Fehler verfällt, der meiner Meinung nach in diesem Falle schlimmer ist, den des Mangels an Sympathie für seinen Gegenstand. Er schätzt Jonson weder als Dichter noch als Menschen. *La passion maîtresse de Jonson*, heißt es auf S. 73, *était l'orgueil, un orgueil fou*, und auf S. 112 wird von ihm sogar gesagt *il n'avait pas bon caractère*, wogegen ihm dann allerdings auf S. 134 die Zensur erteilt wird *ni très bon ni très mauvais*, immer noch herzlich wenig. Auf S. 142 wird er abgekanzelt, weil er in den Streitigkeiten mit Marston und Inigo Jones *plus de ressentiment* gezeigt habe *qu'il n'aurait dû*. Möglich, denn Jonson war nichts weniger als ein Heiliger; was aber Castelain hervorzuheben vergißt, ist, daß Jonson beide Male von großen sachlichen Gesichtspunkten ausging. Auf S. 156 wird gesagt, daß er für das Theater nur geschrieben habe, *pour gagner sa vie*, was in dieser Schroffheit sicherlich nicht richtig ist, ebenso wie die Behauptung, daß er kein Dichter gewesen sei (S. 159). Und ebenso ist die Bemerkung einseitig, daß der Dichter des *Sad Shepherd* keine poetische Einbildungskraft gehabt habe (S. 160). Es liegt überhaupt etwas Oberflächliches darin, ohne auf die unendliche Mannigfaltigkeit der natürlichen Anlagen Rücksicht zu nehmen, die Dichter scharf in Klassen zu sondern. Jonson war ein Dichter wie unser Lessing, und seine Phantasie ist groß und gewaltig neben der eines Pope und Boileau, wie sie eng begrenzt und am Boden klebend erscheint, wenn wir ihn mit Shakespeare vergleichen. Auch daß Jonson weder durch seine Dramen noch seine Gedichte einen großen Einfluß ausgeübt habe, ist eine meiner Meinung nach unrichtige Behauptung, der der Verfasser selbst widerspricht, wenn er ihn an einer andern Stelle *l'inventeur de la comédie moderne* nennt (S. 613). In demselben absprechenden Tone sind auch seine Urteile über einzelne Stücke gehalten; so nennt er z. B. das ausgezeichnete Lustspiel *The Devil is an Ass une comédie mal faite et ennuyeuse* (S. 401), ein Urteil, das ich ebenso scharf als ungerecht finde.

Im einzelnen ist noch folgendes zu bemerken. Den Theaterstreit faßt Castelain mit den meisten Beurteilern als eine rein persönliche Zänkerei auf, während ihm doch meiner Meinung nach eine große prinzipielle Bedeutung zukommt. Derselbe ist, wie ich an anderer Stelle gezeigt zu haben glaube, im Grunde ein Prinzipienstreit, der Kampf um die Berechtigung der realistischen Komödie. Die Chronologie der beiden Bearbeitungen von *Every Man in his Humour* behandelt der Verfasser ausführlich in einem Anhange. Er folgt dabei im wesentlichen Brinsley Nicholson und setzt die zweite Bearbeitung, die der von Folio 1616, in das Jahr 1607. Aber die Gründe, die er — nach

:holson — hierfür anführt, sind nicht stichhaltig. Der eine ist, daß in der eiten Bearbeitung die Rede ist von der Belagerung von Strigonium, wobei ht *some ten years hence*. Da dies Ereignis im Jahre 1597 stattfand, so soll dies : Jahr 1607 als Abfassungszeit ergeben. Aus solchen allgemeinen Zeitbenmungen in Dramen lassen sich aber gar keine Schlüsse ziehen. Viel:ht hat ursprünglich dort gestanden *some two years hence* oder auch *three* ır *four*, und Jonson hat, als er um 1616 das Stück für den Druck vorbetete, die Zahl geändert, ohne doch einen genauen chronologischen Fingerg für spätere Kommentatoren geben zu wollen. Der andere Grund ist ', daß von einem Geschenke die Rede ist, das die Turkey Company dem tan gesandt habe. Solch ein Geschenk wurde in der Tat im Dezember 35 übersandt, aber es ist keineswegs nötig, daß hierauf angespielt wird, da s, wie Gardiner (II, 5) ausdrücklich sagt, in bestimmten Zwischenräumen ıfiger geschah. Dagegen sprechen verschiedene Gründe, die Erwähnung · Königin, die Anspielungen des Prologs (deren Richtigkeit Castelain mit ırecht zu bestreiten sucht) und die Anspielungen auf diesen in dem Pro- zu Dekkers *Fortunatus*, für ein früheres Datum der Abfassung der Liobearbeitung.

Mit Bezug auf ein anderes Jonsonrätsel, den Mitarbeiter an der ersten 'lorenen Form des *Sejanus*, widerspricht sich der Verfasser selbst. Auf S. nennt er als solchen nach Brinsley Nicholson den Dichterling Samuel eppard, während er auf S. 907 sagt: *Tout le monde est d'accord aujourd'hui, crois, de penser qu'il s'agit de Chapman.* Diese Hypothese ist allerdings hrscheinlicher, aber doch auch nur eine Hypothese.

Daß Jonson sich in dem vollkommenen Crites in *Cynthia's Revels* habe bst darstellen wollen, wie Castelain mit anderen annimmt (S. 86), eine solche geschmacktheit brauchen wir ihm nicht zur Last zu legen. Asper, Crites, raz, Truewit — das sind einfach Verkörperungen der satirischen Weltbechtung, des ethischen Ideals des Dichters, aus denen sich allerdings eressante Rückschlüsse auf seine eigene Entwicklung als satirischer Welt:rachter ziehen lassen.

Die Additions zu Kyds *Spanish Tragedy* will Castelain trotz des ausdrückıen Zeugnisses Henslowes Jonson absprechen und Webster zuschreiben. ıen positiven Beweis hierfür vermag er aber in dem langen Anhange, der h mit dieser Frage beschäftigt, nicht zu erbringen. — In einem anderen hange versucht Castelain das Stück ausfindig zu machen, wegen dessen Jonson ammen mit Chapman ins Gefängnis wandern mußte. Er widerlegt, daß s *Eastward Ho!* oder *Sejanus* gewesen sei, aber seine Annahme, daß Chapns Lustspiel *Sir Giles Goosecap* die Einkerkerung bewirkt habe, schwebt E. in der Luft. Wieder in einem Anhange erörtert Castelain die Frage, ob nson in der Tat den Titel *Poeta Laureatus* geführt habe. Seine langen seinandersetzungen kommen nur zu dem Resultate, das Gifford, wo er ı der Verleihung der Pension von 100 Marks spricht, kurz und treffend den Worten ausdrückt: *In courtesy this has been termed creating him Poet ureate; and perhaps it was so.* — Ein Anhang beschäftigt sich mit dem rhältnisse Jonsons zum König und den Großen, bringt aber nichts Neues, ıdern tritt nur Selbstverständliches breit für den, der Jonsons Charakter Ganzes erfaßt hat.

Daß der Verfasser Jonson als Persönlichkeit nicht erfaßt hat, darin liegt überhaupt der große Mangel dieses sonst so gründlichen und tüchtigen Buches. Darum bewegt er sich auch so unsicher zwischen den vielerlei Vermutungen und Hypothesen, die das Leben dieses größten Literaten der englischen Renaissance umgeben.

Berlin. Phil. Aronstein.

3. Yale Studies in English, Albert S. Cook, Editor. Vol. XXXIV: The New Inn, or the Light Heart by Ben Jonson. Edited with Introduction, Notes, and Glossary by George Bremner Tennant. New York, Henry Holt and Co 1908. LXXIII u. 340 S. $2.00, geb. $2.50.
4. Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas begründet und herausgegeben von W. Bang: Bd. XVI Ben Jonson's Every Man out of his Humor, reprinted from Holme's Quarto of 1600 by W. Bang and W. W. Greg. 128 S., Bd. XVII Ben Jonson's Every Man out of his Humor, reprinted from Linge's Quarto of 1600 by W. Bang and W. W. Greg. 128 S. Louvain, A. Uystpruyst, 1907. à 8 M. (Subskr. 6,40 M.)
5. Conversations of Ben Jonson with William Drummond of Hawthornden, edited with an Introduction and Notes by Philip Sidney. Gay and Bird, London 1906. 64 S. Zwei Bilder (Ben Jonson und Drummond).

Zu der reichen Ben Jonson-Ernte des Berichtjahres gesellen sich noch die obigen drei Werke, von denen unzweifelhaft die größte Bedeutung die neue Ausgabe des Lustspieles The New Inn besitzt. Mit Freuden sehen wir, wie der von Prof. Cook angeregte Versuch, uns gründlich kommentierte, kritische Ausgaben der einzelnen Stücke Ben Jonsons zu schenken, so rüstigen Fortgang nimmt. Bereits für sechs andere Stücke, Alchemist, Bartholomew Fair, Poetaster, Staple of News, The Devil is an Ass und Epicœne hat uns die Yaler Schuler solch treffliche Sonderausgaben geliefert. Wer, wie Referent, die Überzeugung hegt, daß der eigentliche Fortschritt der Wissenschaft in erster Linie von tiefeindringender Detailarbeit abhängt, wird dieses Unternehmen mit doppelter Freude begrüßen. Und in der Tat lehrt auch die vorliegende Ausgabe wieder von neuem, wie nur auf dem Wege der Spezialforschung das Bild, das unsere zusammenfassenden Handbücher von Ben Jonson zeichnen, eine Korrektur erfahren kann. Eine Reihe von Vermutungen Giffords, die unsere Literaturgeschichten wie Tatsachen zu behandeln pflegen, erweist der Herausgeber als unhaltbar. Die Umstände bei der ungünstig aufgenommenen Erstaufführung des «Neuen Gasthauses» sind von Gifford zu schwarz gemalt. Daß das Stück nicht zu Ende geführt wurde und daß persönliche Feindschaften dabei eine Hauptrolle spielten, läßt sich in keiner Weise aufrecht erhalten. Die unleugbare Schwäche des Stückes erklärt den Durchfall zur Genüge. Aber nicht einem vorübergehenden Nachlassen der dichterischen Schöpferkraft sei der Tiefstand dieses Werkes zuzuschreiben, sondern dem Umstande, daß eine Reihe von Fehlern des Ben Jonson'schen Komödienstiles, die vereinzelt auch in seinen anderen Stücken *vorkommen*, gerade in diesem Stücke in unglücklicher Vereinigung gehäuft

scheinen. Gewiß! ist aber nicht das gehäufte Zumvorscheinkommen von Fehlern bei jedem Menschen eben ein Zeichen des Nachlassens seiner Spannkraft? Für den mageren Rahmen der Handlung läßt sich, wie meist bei Ben Jonson, eine eigentliche Quelle nicht angeben; höchstens für die Beaufort-Frank-Lætitia-Episode ließe sich auf eine Parallele in Middletons *Widow* hinweisen. Wichtiger ist der Einschlag platonischer Gedanken, dem unser Herausgeber mit viel Liebe und Verständnis nachgegangen ist. Das Motiv des Liebeshofes wird zwar auch von den Zeitgenossen Marston, Middleton und Massinger angewendet; doch ist bei ihnen die Auffassung eine so völlig andere, daß Ben Jonson es nicht aus ihnen geschöpft haben kann. Möglich wäre, ohne daß sich ein Beweis erbringen läßt, daß der gelehrte Dichter eines der Hauptquellenwerke für diese Institution, nämlich des Juristen Martial d'Auvergne († 1508) weitverbreitete *Arrêts d'amours* eingesehen hätte. Eine letzte Frage betrifft das Verhältnis des Stückes zu Fletchers *Love's Pilgrimage*, mit dem es einige Stellen inhaltlich und zum Teil auch wörtlich gemein hat. Unser Herausgeber gelangt zu dem wohlbegründeten Ergebnis, daß Fletcher der Entleiher war. Den Text des Stückes erhalten wir, wie bei den früheren Yaler Ausgaben, unter Beibehaltung der alten Schreibung genau nach der ältesten Quarto (1631) zusammen mit den Varianten der späteren Drucke. Auch hier sind umfangreiche, den halben Band füllende Anmerkungen beigegeben — bei Ben Jonson bekanntlich ein dringendes Bedürfnis —, deren Wert ich sehr hoch einschätzen möchte. Auch für das Verständnis Shakespeares wird die sorgfältige Kommentierung seiner Zeitgenossen gute Früchte tragen. Das gleiche gilt von dem ausführlichen Glossar schwieriger Wörter und dem Index zu den Noten, die ebenfalls, wie in den früheren Bänden, vorgesehen sind. —

In den unter 4 genannten Bänden setzen Bang und Greg ihre Bemühungen fort, uns die Originalausgaben Ben Jonson'scher Dramen in Neudrucken vorzulegen. Nachdem sie uns den Anfang der ersten Folio von 1616 sowie Neudrucke der ersten Quartausgabe von *Every Man in his Humor* (1601) und vom *Sad Shepherd* gebracht haben, bieten sie uns jetzt genaue Reproduktionen der beiden ältesten Quartos von *Every Man out of his Humor* (1600) — eine wertvolle Vorarbeit für die künftige kritische Ausgabe des Stückes. Dadurch, daß Druckkopie und Druckbogenlesen nach zwei verschiedenen Exemplaren (Bodleian bezw. British Museum und Dyce) erfolgten, konnte die völlige Übereinstimmung der letzteren festgestellt werden, was bekanntlich bei Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts keineswegs für alle Exemplare derselben Auflage zuzutreffen pflegt. —

Zur Ben Jonson-Literatur dürfen wir auch die Aufzeichnungen rechnen, welche sich im Januar 1619 der schottische Dichter Drummond auf Hawthornden über Unterhaltungen mit seinem berühmten Gaste gemacht hat. Denn sie interessieren uns hauptsächlich als die wichtigste Quelle für Ben Jonsons Leben und Anschauungen. Sie sind daher öfter neugedruckt und auch Ben Jonsons Werken beigegeben worden. Eine uns vorliegende neue Ausgabe von Ph. Sidney ist mehr auf das große Publikum berechnet. Denn sie modernisiert den Text in der Schreibung und läßt inhaltlich bedenkliche Stellen fort.

Würzburg. Max Förster.

1. **The Tragedy of Chabot Admiral of France written by George Chapman and James Shirley. Reprinted from the Quarto of 1639. Edited with an Introduction and Notes by Ezra Lehman. Publ. of the Univ. of Pensylv., Ser. in Philol. & Litter. X, Philadelphia 1906.**
2. **The Hector of Germanie, or the Palsgrave Prime Elector written by Wentworth Smith, reprinted from the Quarto of 1615 and edited with an Introduction and Notes by L. W. Payne jr. Derselben Sammlung Vol. XI. 1906.**
3. **The Royall King and Loyall Subject by Thomas Heywood. Reprinted from the Quarto of 1637, and edited with an Introduction and Notes by K. W. Tibbals. Derselben Sammlung Vol. XII. 1906.**

Der Neudruck des «Chabot», der auf die einzige Originalausgabe (1639) zurückgeht, will uns den genauen Text eines Stückes liefern, das die Forschung noch zu beschäftigen haben wird. Herausgeberin betont in der Vorrede, daß *«no liberty has been taken with the text of the quarto»*. Die Änderungen des Textes, die Dyce und Shepherd in ihren Ausgaben vorgenommen, sind in Fußnoten gegeben; die am Schlusse beigefügten Anmerkungen, meistens Wort- und Sacherklärungen, scheinen größtenteils den älteren Ausgaben entnommen zu sein.

Die Einleitung (37 S.) beschäftigt sich besonders mit den aus der französischen Geschichte entnommenen Dramen Chapmans: Sie gibt den Inhalt der betreffenden Stücke an und faßt über ihre Quellen (im Anschluß an die Arbeiten von Koeppel und Boas[1]), Entstehungszeit usw. das Bekannte kurz zusammen. Bei Besprechung der seltsamen Schicksale der Birontragödien hat Herausgeberin zwei Briefe abgedruckt (nach der Ausgabe von Dobell im Athenæum 1901), die sich auf den Konflikt des Dichters mit den Behörden zu beziehen scheinen. Die gänzliche Verschiebung von Guises Charakterbild in *The Revenge of Bussy D'Ambois* gegenüber dem ersten Teile des Stückes, aus der Koeppel auf katholisierende Neigungen des Dichters geschlossen hat, glaubt Herausgeberin mit der philosophischen Ader des Dichters, seiner Art, fern von der großen Masse seinen eigenen Weg zu gehen, motivieren zu können. — Als verspäteten Nachzügler jener Gruppe von Stücken betrachtet Herausgeberin den 1639 unter Chapmans und Shirleys Namen erschienenen «Chabot». Entgegen der Ansicht von Fleay oder Ward und Dyce nimmt Herausgeberin alleinige Verfasserschaft Chapmans an, der das Stück bald nach 1621 geschrieben habe; ca. 1635 habe es dann Shirley, damals Dramatiker à la mode, nur einer flüchtigen Revision unterworfen. Doch hat Herausgeberin weder bestimmte Stellen oder Züge aus den Dramen angegeben, die für Chapmans Stil charakteristisch wären, noch Spuren gezeigt, die Änderungen von Shirleys Hand verrieten. Auch die Annahme von 1621 als Entstehungszeit (gegenüber Fleays Annahme von 1604) gründet sich lediglich darauf, daß die von Koeppel angenommene Hauptquelle, Pasquiers Werk, erst 1620 erschien — ein wenig stichhaltiger

[1]) Seitdem ist noch eine Arbeit von Brereton, Mr. Boas and Chapman (Sidney University Library Publications Nr. 2) erschienen, die mir leider nicht *zugänglich* ist.

Grund, denn gleich darauf wirft Herausgeberin selbst die Frage auf, ob nicht vielleicht ein ähnliches Übersetzungs- und Kompilationswerk wie das von Grimeston, das Boas für die o. e. Franzosendramen Chapmans als Quelle nachgewiesen hat anstatt der von Koeppel angenommenen Chroniken, auch für dieses Stück als Quelle vorgelegen haben könne. Wenn Herausgeberin beim Vergleich des Stückes mit seiner Quelle als Merkmale von Chapmans Vorgehen enge, oft wörtliche Anlehnung an diese und einem Hang zum Philosophieren gefunden haben will, so dürfte das erste Kriterium bei einem auf einem Werk historischer Art beruhendem *‹historical play›* kaum etwas Außergewöhnliches besagen. — Fleays Vermutung, daß unser Stück Ende 1604 entstanden sei und versteckte Anspielungen auf den Essex-Baconprozeß enthalte, weist Herausgeberin kurzweg von der Hand und glaubt eher Beziehungen auf den Baconprozeß von 1621 zu erkennen — eine Hypothese, die mit der willkürlichen Annahme des Jahres 1621 als Entstehungszeit steht und fällt und die übrigens schon vorher[1]) ausgesprochen ist.

Im ganzen sagt die Arbeit der Forschung kaum Neues, wenn auch ein Neudruck dieses Stückes recht willkommen sein dürfte. —

The Hector of Germanie ist der einzige sicher bezeugte Rest, der aus dem offenbar gewaltig in die Breite, wenn auch schwerlich sehr in die Tiefe gehenden Lebenswerk eines höchst fruchtbaren Bühnendichters auf uns gekommen ist. In der Zeit von 1600—1602 nennt uns Henslowe die Titel von nicht weniger als 15 Dramen, an deren Abfassung Wentworth Smith mehr oder minder stark beteiligt war. Die Hypothesen, die um diesen Mann naturgemäß sehr ins Kraut geschossen sind, auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen, wird dadurch sehr erschwert, daß ihn für die Zeit von 1603—1613 (wo das vorliegende Stück entstanden ist) ein fast undurchdringliches Dunkel uns entzieht. — Auch betreffend den Namen unseres Autors tappte die Forschung lange Zeit im Dunkeln, insofern als es erst der jüngern Forschung (Collier; Dict. Nat. Biog. usw.) vorbehalten blieb, das W. Smith im «Palsgrave» und bei Henslowe richtig als Wentwort Smith, nicht wie die ältere (Phillips, Winstantley), als William Smith zu deuten, wie Herausgeber in der Einleitung (60 S.) gezeigt hat. — Eine übersichtliche Zusammenstellung der 19 uns (bis auf das vorliegende) nur ihrem Titel nach bekannten Stück von Smith enthält das zweite Kapitel. — Herausgeber sucht im vierten Kapitel den historischen Kern herauszuschälen, der der recht konfusen, phantastischen Haupthandlung zu Grunde liegt. Eine eigentliche Quelle festzustellen, ist dem Herausgeber nicht gelungen, aber es scheint in der Tat, als habe der Dichter ein Paar kümmerliche geschichtliche Brocken, die ihm für die vorliegende Veranlassung (die Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich V. mit Elisabeth, der Tochter Jakobs I., am 14. Februar 1613) geeignet schienen, und die ihm die Chroniken geliefert haben mochten, für seine Zwecke willkürlich zugestutzt und erweitert und auf ihnen das flüchtig hingeworfene Stück aufgebaut, das der Geschichte zum Teil direkt ins Gesicht schlägt. Die Beziehungen unseres Dramas zur Zeitgeschichte haben Herausgeber veranlaßt, es jener zahlreich vertretenen

---

[1]) Von J. R. Lowell (neu herausgegeben von Norton, London 1892) S. 89.

Gattung journalistischer Stücke zuzuzählen, die Tagesereignisse auf die Bühne brachten und so die öffentliche Meinung vertraten, etwa wie «John van Olden Barneveldt» oder die Birondramen; indessen wenn man auch in des Dichters Haß gegen die Spanier und seiner Begeisterung für die Deutschen politische Stimmungen jener Zeit durchschimmern sieht, so wäre es doch schon schwieriger, in den Kämpfen um die deutsche Kaiserkrone etwa den Hader der religiösen und politischen Parteien in Deutschland erkennen zu wollen, und vergeblich würde man für die (auch durchaus unhistorische) Überrumpelung des Königs von Frankreich einen zeitgeschichtlichen Anhaltspunkt suchen. Ich möchte vor allem den Charakter des Stückes als Gelegenheitsstück betonen, das nach dem Zeugnis des Prologs eigens für die Hochzeitsfeier geschrieben und von Dilettanten aus dem Bürgerstande aufgeführt ist (s. Titelblatt, Widmung, Prolog); wie der federgewandte Autor schon vorher in seinem «Freemans Honour» ein solches Stück zu Ehren der «Compaine of the Marchantaylors» (s. Widmung) geliefert hatte. — Recht interessant ist der Vergleich, den Herausgeber anstellt zwischen dem «Palsgrave» und dem gleichfalls in Deutschland spielenden «Alphonsus Emperour of Germanie». Herausgeber weist auf eine Reihe paralleler Züge zwischen beiden Stücken hin, die schwerlich zufälliger Natur sein können; daß in der Tat Alphonsus unser Stück beeinflußt hat, ist zwar das Wahrscheinlichere, aber durchaus nicht erwiesen, da die Entstehungszeit des Alphonsus nicht feststeht; die Frage hätte vielleicht ein eingehenderes Studium verdient. Als Quelle der Nebenhandlung stellt Herausgeber Chapmans «Gentleman Usher» fest und verfolgt ihren Stammbaum zurück bis zu Diphius' *κληγούμενος*. Fleays Annahme, daß noch ein anderer Rest von Smiths Werk auf uns gekommen sei in gewissen Partien des in 1637 unter Thomas Heywoods Namen erschienenen «Royal King and Loyal Subject», welches Drama Fleay mit dem 1602 von Henslowe gebuchten «Marshall Osrick» von Smith und Heywood identifiziert, hält Herausgeber für höchst wahrscheinlich. Die Gründe, mit denen Herausgeber sie mit Fleay zu stützen sucht, schließen zwar eine solche Möglichkeit nicht aus, entbehren aber auch jeder positiven Beweiskraft. Ein Versuch des Herausgebers, durch einen Vergleich beider Dramen auf Metrik, Stil und Technik hin neues Material zur Entscheidung der Frage zu gewinnen, liefert nur spärliche Ergebnisse. Auch eine andere Hypothese von Fleay glaubt Herausgeber bestätigen zu können: In dem anonymen «Nobody and Somebody», das Fleay mit einem 1602 von Henslowe registrierten Drama von Smith und Heywood identifiziert, will Herausgeber in Technik und Sprache eine Fülle verwandter Züge mit dem Palsgrave erkennen, das einzige Beispiel indessen, das er anführt, scheint mir wenig geeignet, solche Verwandtschaft zu illustrieren. — Das 1607 unter Websters und Dekkers Namen erschienene Stück «Famous History of Sir Thomas Wyatt» scheint auch mir mit dem von Henslowe im Oktober wiederholt genannten «Lady Jane» von Chettle, Dekker, Heywood, Smith und Webster in irgend einer Form identisch zu sein. Indessen kann der Anteil Smiths an diesem Stücke bei der großen Zahl der Mitarbeiter nur gering gewesen sein, ist doch auch nicht einmal sein Name auf dem Titelblatt genannt. — Andere Stücke, mit welchem Smiths Name in Verbindung gebracht ist, sind die «W. S.» unterzeichneten, von denen Herausgeber besonders «Lord Crom-

ell» und «The Puritaine or the Widdow of Watlingstreet» interessieren. 'erausgeber bestreitet für beide Dramen Smiths Verfasserschaft. Freilich ist as Zählen der Reime und Enjambements, zu dem Herausgeber seine Zuacht nimmt, ein wenig verläßliches Kriterium, da uns außer dem «Palsgrave» sin Vergleichsobjekt zur Verfügung steht: im übrigen stützt sich sein Beeis für das erste Werk auf die unerwiesene Voraussetzung, daß das Stück 502 entstanden ist. Bei dem letzteren Werke fällt es allerdings schwer, ızunehmen, daß diese originelle, flotte Satire zeitgenössischer Verhältnisse ıs Werk eines federgewandten Vielschreibers sein sollte.

Die Arbeit wird sicherlich zur Klärung der zum Teil komplizierten ragen beitragen, wenn die oft subjektiven Kriterien des Herausgebers auch .cht immer den Wert schlagender Beweiskraft beanspruchen können. :hwerlich dürfen wir erwarten, zumal bei einer so rasch lebenden Zeit, :il, Technik, Metrik eines einzigen bezeugten Werkes in den zum Teil 10 ıhre vorher entstandenen Arbeiten des Dichters wieder erkennen zu önnen; am wenigsten bei einem Autor, der, wie Smith, so wenig ausge-'ägte Eigenart besessen zu haben scheint. Von den 15 Stücken, die enslowe bezeugt, hat Smith nur eins allein, die übrigen 14 in Gemein-:haft mit zum Teil drei, ja vier andern Dramatikern geschrieben, zwei ıdere, uns aus späterer Zeit bezeugte Stücke, «Freemans Honour» und «Pals-:ave», sind Gelegenheitsstücke, wohl auf Bestellung verfaßt: wir haben es so wohl mit einem gewandten, in allen Sätteln gerechten Produzenten ›n Marktware zu tun, der sich die hoch entwickelte dramatische Technik iner Zeit zu Nutze gemacht hat. Ein Blick in den «Palsgrave» zeigt uns ı der Tat jenes Häufen und Haschen von Bühneneffekten, jene Vorliebe ir bewährte, zum Teil abgenutzte Motive, die bei Vielschreibern dieses chlages üblich sind. — Die beiden letzteren Dramen sprechen auch für eine ewisse Anlehnung des Dichters an den Bürgerstand, für dessen Bedürfnisse ad Verherrlichung sie geschrieben zu sein scheinen (vgl. auch die Widıung an den Lord Mayor Swinnerton). —

Auch der oben an dritter Stelle genannte Neudruck, der zurückgeht af die einzige bekannte Originalausgabe, hat sich zur Aufgabe gemacht, o reproduce the quarto as exactly as possible». Die Änderungen, die 'ilke und Collier an ihrem Texte vorgenommen hatten, sind unter dem trich beigefügt, auch am Schlusse des Bändchens ihre Anmerkungen überommen.

Herausgeberin bewundert mit Recht das Geschick des Dichters, den perschen Stoff seiner Quelle auf englischen Boden, in englische Atmosphäre ı verpflanzen, so daß Dilke allen Ernstes Heywoods Fabel an bestimmte ersönlichkeiten der englischen Geschichte angeknüpft hat. Indessen ist er Widerspruch zwischen dem orientalischen Geiste der Erzählung und ırem freilich echt englischen Gewande doch wohl nicht ganz ausgeglichen. 'ie Entstehung des Stückes setzt Herausgeberin mit Ward um die Jahrundertwende an. Der Hyothese Fleays gegenüber, daß unser Stück mit em von Henslowe registrierten «Marshall Osrick» von Heywood und Smith lentisch sei, nimmt Herausgeberin eine ablehnende Haltung ein: Sie wirft le Frage auf: wenn, wie Fleay annimmt, das Personenverzeichnis der Quarto

von 1637 das ursprüngliche ist, warum hat es nicht den ursprünglichen Namen des Marschalls (Osrick) bewahrt? Indessen hat Fleay dabei wohl nur an eine, etwa bei der Drucklegung 1637 vorgenommene, leichtere Revision des Textes gedacht, nachdem der Name Osrick schon längst durch eine frühere Umarbeitung ausgemerzt war. Nur in dieser Form wäre die Hypothese überhaupt haltbar. Es liegen aber keinerlei innere Gründe vor, die uns zur Annahme jener Umarbeitung zwingen, so sehr sie Fleay auch äußerlich wahrscheinlich gemacht hat. Um die Verurteilung des braven Marschalls in englischer Umgebung begreiflich zu machen, mußte Heywood sie (im Gegensatz zu seiner Quelle) mit der Wühlarbeit eifersüchtiger Nebenbuhler motivieren, denn wie die Quelle (eine Novelle bei Painter) ausdrücklich erwähnt, genossen die persischen Könige göttliche Verehrung, eine leichte Verstimmung des Königs genügte schon und ihr Urheber, mochte er auch unschuldig sein, hatte nach persischem Gesetz das Leben verwirkt. Auch eine andere Zutat des Dichters: daß gleich, nachdem das Todesurteil über den Marschall gefällt ist, die Damen der königlichen Familie hereingestürmt kommen, das Herz des königlichen Gatten, Vaters und Schwiegervaters zu erweichen, findet eine natürliche Erklärung in der Vorliebe des Dichters, den Staatsaktionen ein rein menschliches Interesse abzugewinnen (vgl. z. B. seine «Troubles of Queen Elizabeth»), zumal zu einer Zeit, wo sein rührendes Gemälde aus dem Familienleben «Woman Killed with Kindness» entstanden ist. Der fremdklingende und altertümliche Name Osrick würde sich außerdem in der Umgebung der gut englischen Namen (Chester, Clinton usw.) seltsam ausgenommen haben und eine nochmalige Verlegung des Milieus voraussetzen. — Herausgeberin stützt ihre Haltung zu Fleays Hypothese mit einer Anzahl innerer (Stil- und metrischer) Kriterien, die besonders Heywood'sches Gepräge tragen, und denen ich den Clown hinzufügen möchte, der bei Heywood nur selten fehlen darf und auch im vorliegenden Stück vertreten ist; Smith'sche Besonderheiten, (die übrigens, selbst wenn im Stücke vorhanden, recht schwer zu identifizieren sein dürften, s. o.), will Herausgeberin dagegen nicht entdeckt haben. — Es folgen Inhaltsangaben des «Royall King» sowie des «Loyal Subject», eines Dramas von Fletcher, das denselben Stoff mit einigen Modifikationen in russisches Gewand gekleidet hat, und ein Abdruck der (von Koeppel nachgewiesenen) Quelle, einer von Painter übersetzten Novelle. Herausgeberin zeigt, daß Fletcher das Drama Heywoods gekannt haben muß, daß aber beide Dramatiker, der Romantiker Fletcher und der Realist Heywood, denselben Stoff so grundverschieden behandelt haben, und weist auf die große Überlegenheit Fletchers als Künstler hin. Ob Fletcher ebenfalls Painters Novelle gekannt hat, darüber spricht Herausgeberin nicht, doch scheint es sehr fraglich: eine Anzahl Einzelheiten bei Painter, die Heywood übernommen hat (die persische Geschichte Audleys S. 130, usw. s. Einleitung S. 27, Anm. 1), finden sich nicht mehr bei Fletcher; während bei Painter (und danach auch zum Teil bei Heywood) der Wettstreit in nobler Gesinnung zwischen König und Marschall den Hebel der Handlung bilden, hat Fletcher (wohl nach dem Vorbilde Heywoods) die Verdrängung des treuen Vasallen durch einen neidischen Verleumder in den Mittelpunkt gestellt. — Die Besprechung eines dritten Stückes, das dasselbe Thema in ver-

tiefter Weise variiert, des «Chabot, Admiral of France», gibt Anlaß zu einigen interessanten Vergleichen der Technik, des Stils, der Charakterzeichnung der Dramen. Auf die Frage, wie weit «Chabot» etwa abhängig von den übrigen Stücken, geht Herausgeberin nur soweit ein, als sie auf einige Punkte hinweist, die auf Abhängigkeit des «Chabot» von dem Fletcherschen Stück hinzudeuten scheinen. Diese Frage, die sich bei dem vorgeschrittenen Stande der Quellenforschung dieser Stücke schon hätte entscheiden lassen, hätte auch für die Chronologie interessante Ergebnisse liefern müssen. — In einem Schlußkapitel nennt Herausgeberin einige Hauptmängel und -vorzüge der Heywood'schen Feder, die besonders deutlich im vorliegenden Stücke illustriert sind.

Charlottenburg. August Sander.

Shakespeares Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger.

1. Drama.

Immermehr hat sich im Laufe der Zeit die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß Shakespeare nicht losgelöst von der Entwicklungsgeschichte des Dramas, auch nicht losgelöst von seinen Zeitgenossen betrachtet werden darf. Und darum seien auch auf diesen Gebieten die wichtigsten Neuerscheinungen hier in Kürze besprochen.

Im Bereiche des Dramas wird das Interesse des Shakespeare-Freundes bis zu den Anfängen zurückgehen. Die überaus wirkungsvollen Aufführungen der Elizabethan Stage Society des Jahres 1905 haben offenbar den Anlaß gegeben, daß die Moralität *Everyman* abermals zwei billige Neudrucke in moderner Orthographie erlebt hat: den einen, auf Hazlitt-Dodsley beruhend, in Farmers *Museum Dramatists*[1]), den anderen in Gowans' *International Library*[2]) mit teilweisem Ersatz der veralteten Wörter durch moderne — beide also für den *general reader* gedacht, der aber doch immer noch besser zu Bullens Neudruck (20. Aufl. 1903, 1 s.) greifen wird, falls ihn in Gregs Ausgabe in Bangs *Materialien* (1904, 1,80 M.) die alte Orthographie stören sollte.

Zwei lang verschollene «Zwischenspiele» des 16. Jahrhunderts, von denen uns bisher nur der Titel bekannt war, sind im Frühjahr 1906 in Irland wieder aufgefunden und ans Britische Museum verkauft. Die 1906 gegründete Malone Society hat es sich nicht nehmen lassen, prächtige Faksimile-Drucke[3]) beider Stücke gleich im ersten Jahre ihren Mitgliedern zu bescheren. Von dem ersten derselben, *Welth and Helth* betitelt, hat überdies

---

[1]) The Museum Dramatists No. 3: The Summoning of Everyman, edited, with an Introduction, Note-Book, and Word-List, by John S. Farmer, Published by Gibbings and Co. for the Early English Drama Society, London. MCMVI. X u. 86 S. 12° boards 1 s. 6 d., cloth 2 s. net.

[2]) Gowans's International Library No. 6: Everyman, a Morality Play, reprinted in modern English from the first edition. London and Glasgow, Gowans and Gray, Ltd., 1906. 52 S. 16° 6 d. net.

[3]) The Malone Society Reprints 1907: a) The Interlude of Wealth and Health [ed. by W. W. Greg]. XII u. 82 S. 2 Photofaksimiles; b) The Interlude of Johan the Evangelist [ed. by W.W. Greg]. VII u. 28 S. 4° [Printed for the Malone Society by Charles Whittingham and Co. at the Chiswick Press.] 2 Faksimiles.

Holthausen[4]) soeben eine kritische Neuausgabe mit Noten und Einleitung veranstaltet. Wir haben hier eine richtige Moralität vor uns, die trotz ihres primitiven Baues nicht zu den schlechtesten ihrer Art gehört. *Health*, *Wealth* und *Liberty* nehmen *Remedy's* Warnung entgegen, *Will* (d. i. «böser Wille») und *Wit* («Verschmitzheit») in Dienst. Aber bald werden sie von ihren bösen Dienern schwer geschädigt, bis endlich *Remedy* sich als kluger, starker Retter erweist und die beiden Schurken in Gefangenschaft führen läßt Neben den allegorischen stehen einige komische Szenen, namentlich die, wo der ein Gemisch aus Vlämisch und Englisch sprechende Holländer Hans War der ausländerfeindlichen Stimmung des Publikums zum Gespött hingehalten wird. Auch sonst verrät der Verfasser kräftigen Nationalstolz, wie ihn andererseits die Betonung der guten Werke und seine Haltung katholischen Einrichtungen gegenüber als einen Anhänger der römischen Kirche erweisen. Seine 948 Verse sind in verschiedenen Metren abgefaßt mit oft sehr loser Versstruktur. Der Text ist in dem einzig erhaltenen, undatierten und typographisch äußerst liederlich hergestellten Drucke sehr arg zugerichtet, so daß eine kritische Säuberung, wie sie uns Holthausen vorlegt, dringend von Nöten war. In dem uns übersandten Exemplar hat Holthausen handschriftlich eine Ergänzung nachgetragen: V. 425 soll man lesen *I trow a knaue brought hym to [this] house.*

Das andere neue Stück, *The Enterlude of Johan the Euangelyst*, ist schon stark auf dem Wege zur Posse. Nur die reichlich mit lateinischen Bibelsprüchen verbrämten Bußreden von *Irisdision* und dem Evangelisten Johannes, die nach Bradley (oben S. 257) wohl beide identisch sind, sind noch ernst im Tone gehalten; alle anderen Personen reden im Possenstil. *Irisdision* warnt den lockeren Gesellen Eugenio vor dem breiten Wege, der zur Hölle führt; anscheinend ohne Erfolg. Dann hören wir in einer zweiten Szene Eugenio mit seinem Kumpane *Actio* (nach Bradley verlesen für *Accidia*) Witze reißen; aber Eugenio erinnert sich schließlich der Bußrede und erzählt seinem Genossen davon. Unterbrochen werden sie durch das Dazwischentreten des Leichtvogels *Yuell Counsayle*, welcher *Idelnesse* (= *Accidia*, *Actio?*) so gut gefällt, daß er ihn in Dienst nimmt. Zum Schluß erscheinen abermals *Eugenio* und *Actio*, um nun den eindringlichen Predigtworten des Evangelisten Folge zu geben und Buße zu tun. Manches bleibt an dem verderbten Texte noch zu bessern und zu erklären: Wer ist z. B. «Wyllyam of Trentram» (V. 228)? Der einzig erhaltene Druck des Stückes stammt aus der Offizin von John Waley, welcher von 1546—1586 arbeitete. Aus typographischen und anderen Gründen mag der Druck aber noch vor 1557 fallen. Daß eine frühere Ausgabe des Stückes existierte, wird wahrscheinlich durch einen Eintrag in dem Rechnungsbuch des Oxforder Buchhändlers John Dorne, wonach dieser am 8. November 1520 «*I Saint Jon euuangeliste en trelute*» für 1 d. verkauft hat (Day-Book of John Dorne, ed. F. Madan, Oxford Historical Society's Collectanea 1885). Waley hat dieses Stück mit etwas mehr Sorgfalt gedruckt als *Welth and Helth*, aber immer noch schlecht genug um eine kritische Neu-

[4]) Festschrift der Universität Kiel zur Feier des Geburtsfestes S. M. des Kaisers und Königs Wilhelm II.: An Enterlude of Welth and Helth, eine englische Moralität des 16. Jahrhunderts, kritisch herausgegeben von F. Holthausen. Kiel, Kommissions-Verlag Lipsius & Tischer, 1908. 66 S. *Preis* 60 Pf.

ausgabe erwünscht zu machen (vgl. auch oben S. 275). J. S. Farmers (uns nicht erlangbarer) modernisierter Neudruck in seinen «Early English Dramatists: Recently Recovered Tudor Plays» (London 1907) ist nach Holthausen und einem Kritiker des Athenæums (Nr. 4156 S. 772) für wissenschaftliche Zwecke unbrauchbar. — Daß die Ausstattung beider Faksimile-Drucke der Malone Society in jeder Beziehung eine musterhafte ist, braucht kaum hinzugefügt zu werden. Für absolute Zuverlässigkeit bürgt der Name des Herausgebers: W. W. Greg. Bedauern mag man nur, daß sich die Einleitung fast ganz aufs Bibliographische beschränkt.

Einen Schritt weiter zum modernen Lustspiel tun wir mit John Heywood, dem Hauptinterludiendichter, dessen zwei bekannteste Possen, das «Spiel vom Ablaßkrämer» und «die Vier P's», uns in einer billigen, modernisierten Taschenausgabe[5]) in den *Museum Dramatists* vorgelegt sind. Eine Verschmelzung endlich Heywoodscher Possenmanier mit dem plautinischen Schul- und Erziehungsdrama finden wir in einem andern Neudruck derselben Sammlung, *Gammer Gurton's Needle*[5]). Beide Bändchen sind mit ganz knapper Einleitung und Glossar versehen.

Die ernste pathetische Tragödie knüpft auch in England an die Antike an: zunächst in lateinischen, dann in englischen Übersetzungen und Nachahmungen. Auf beiden Gebieten ist eine Neuerscheinung zu verzeichnen. Des Schotten Buchanan lateinische Schuldramen *Jephthes* und *Baptista* (c. 1540), welche biblische Stoffe nach Euripideischem Muster behandeln, sind zur Feier seines 400 jährigen Geburtstages 1906 in einer neuenglischen Versübertragung von A. Brown erschienen[6]). Da die an Stelle der lateinischen Hexameter getretenen Blankverse sich gut lesen, ist die Übersetzung um so willkommener, als der Originaltext nicht leicht zu haben ist. Als englische Paraphrase eines antiken Dramas habe ich hier die *Jocasta* (1566) von Gascoigne und Kinwelmersh zu nennen, von der uns Cunliffe[7]) eine prächtige Neuausgabe geschenkt hat. In der Einleitung derselben wird uns trefflich vorgeführt, wie die regelrechte italienische Tragödie, obschon ihre früheste Repräsentantin, Trissino's *Sofonisba*, nach griechischen Vorbildern gebaut war, doch mit Giraldi Cinthios *Orbecche* (1541) an den Senecastil wieder anknüpft. Auf diesen Bahnen wandelt dann auch der Venetianer Lodovico Dolce bei seiner freien italienischen Paraphrasierung der Phoinissen des Euripides (oder vielmehr, wie Cunliffe zeigt, einer lateinischen Version derselben), welcher er den Titel *Giocasta* gab. Durch die englische Übersetzung jener beiden Freunde wurde diese italienische Renaissance-Tragödie nach England verpflanzt, wo sie das große romantische Drama der Elisabethaner

---

[5]) The Museum Dramatists: No. 1. Gammer Gurton's Needle. By Mr. S., Mr. of Art (c. 1562) XVI u. 75 S. No. 2: The Pardoner and the Friar, the Curate and Neighbour Pratt (c. 1533). The Four P. P. (c. 1540). By John Heywood. [Edited, with an Introduction, Note-Book, and Word-List, by John S. Farmer.] Published by Gibbings and Co. for the Early English Drama Society, London MCMVI. X u. 78 S. 1 s. 6 d. bezw. 2 s.

[6]) The Sacred Dramas of George Buchanan, translated into English Verse by Archibald Brown, Minister of the Parish of Legerwood. Edinburgh, James Thin (London, Simpkin, Marshall, and Co.) 1906. X u. 162 S. 2 s. 6 d. net.

[7]) Supposes and Jocasta. Two Plays translated from the Italian, the First by Geo. Gascoigne, the Second by Geo. Gascoigne and F. Kinwelmersh. Edited by John W. Cunliffe. (The Belles-Lettres Series.) Boston and London, D. C. Heath and Co. 1906. XXX u. 441 S. 3 s.

vorbereiten half. Die Arbeit der beiden englischen Übersetzer kann kein besonderes Lob beanspruchen, wie sich aus Cunliffes Anmerkungen ergiebt. Im allgemeinen haben sie sich wörtlich an den Italiener gehalten; nur die Chöre, namentlich die von Kinwelmersh übersetzten, sind freier wiedergegeben. Auch sonst neigt dieser zu Erweiterungen, wie z. B. im Monolog des Dieners I 2 oder in des Pädagogen Schlußrede I 3; wohingegen Gascoigne eher etwas ausläßt, wie z. B. die beiden Schlußzeilen der Botenrede V 2 oder zwei Verse von Jocastas Totenklage V 3, 26f. Arge Mißverständnisse des Italienischen passieren beiden: II 1, 534—6; 545f.; III 1, 150f.; IV 3, 40—42.

Dem Bande beigegeben ist ein zweites, ebenfalls aus dem Italienischen übersetztes Stück, Gascoignes Intrigantenkomödie *The Supposes*[7]). Auch mit Bezug auf dieses Stück zeigt uns Cunliffe trefflich, wie aus dem Renaissance-Drama in Italien die Hofkomödie erwuchs, als deren höchste Blüte wir Ariostos *Suppositi* (1509) ansprechen dürfen. Die Beliebtheit dieses Genres in Italien hat unzweifelhaft auch das Aufkommen der Hofkomödie in England gezeitigt, wobei die früheste und jedenfalls wirkungsvollste Vermittlerrolle Gascoignes *Supposes* zufiel, deren Einfluß auf die Entwicklung des englischen Dramas kaum überschätzt werden kann und sich selbst noch in Shakespeares *Taming of the Shrew* durchfühlen läßt. Die diesmal allein von Gascoigne herrührende Übersetzung des Italienischen ist der Giocasta-Version bedeutend überlegen. Zwar sind ihm auch hier Mißverständnisse des Originaltextes mit untergelaufen (I 3, 148; 4, 24; II 4, 16). Aber er steht doch seiner Vorlage wesentlich selbständiger gegenüber: er begnügt sich hier öfter mit Umschreibungen oder kürzenden Zusammenfassungen, leistet sich größere oder kleinere Zutaten, ändert nicht ungeschickt italienische Namen und Sitten in englische um und scheut sich nicht — echt englisch! — dem Damon eine schwerfällige moralische Reflexion in den Mund zu legen (III 3, 48—97) oder andererseits gewagte Anspielungen verdeutlichend zu vergröbern (II 4, 107). Tatsächlich wurde er schon durch die Art seiner Vorlage auf größere Selbständigkeit hingewiesen. Denn, wie Cunliffe in den Noten nachweist, hat er Ariosts Lustspiel sowohl in der ursprünglichen Prosafassung wie in seiner späteren Versumgießung vor sich gehabt und gleichzeitig benutzt: in der Hauptsache sich an die metrische Fassung anlehnend, aber mit steter Berücksichtigung der Prosaform, aus der er einzelne Phrasen, Sätze und gelegentlich, namentlich zum Schluß hin, auch längere Abschnitte entnimmt. Daß Gascoigne den Titel seiner Bearbeitung einer französischen Ariost-Übersetzung, *La comedie des supposez* (1552), habe entlehnen müssen, scheint mir nicht nötig. Auch jene «Vorliebe für Sprichwörter» scheint mir bei ihm kaum mehr ausgeprägt als bei anderen Elisabethanern. — Dem Text ist bei beiden Stücken die «vom Autor verbesserte und vermehrte» zweite Quartausgabe von 1575 zu Grunde gelegt, natürlich mit Bewahrung der alten Orthographie. Die spärlichen Varianten der Q_1 (1573) und Q_3 (1587) sind mit großer Sorgfalt am Fuße der Seiten verzeichnet. Die Ausgabe der *Jocasta* erhält besonderen Wert dadurch, daß hier zum ersten Male auch die Lesarten einer alten handschriftlichen Kopie von 1568 (?), die für den zweiten Baron North († 1600) gefertigt scheint und sich jetzt im Britischen *Museum* (Signatur?) befindet. Besonders freudig müssen wir es auch be-

grüßen, daß hier gleichfalls zum ersten Male das italienische Original dem englischen Texte gegenüber abgedruckt ist, wodurch hoffentlich einem alten unausrottbaren Fehler der Handbücher der Todesstoß versetzt ist. Der Text beider Dramen ist vom gleichen Herausgeber auch in seiner Gesamtausgabe Gascoignes für die *Cambridge English Classics* abgedruckt[7a]).

Aus der Hofluft der italienischen Renaissance treten wir hinüber in die Universitätsatmosphäre des englischen Humanismus in einem äußerst interessanten Studentenschwank betitelt *Club Law*[8]), welcher lange Zeit verschollen war und kürzlich (1906) von Moore Smith, seinem jetzigen Herausgeber, in einer Handschrift des Cambridger St. John's College — ja, diese College-Bibliotheken!? — wieder aufgefunden ist. Und es sei gleich hinzugefügt, daß die Art, wie Smith uns hier den Text ediert und erklärt hat und allen sich aufwerfenden Fragen mit rastlosem Spürsinn und zielbewußter Gelehrsamkeit nachgegangen ist, einfach mustergültig zu nennen ist. Der Anlaß des Stückes ist in langdauernden Streitigkeiten zwischen der Stadt und der Universität in Cambridge zu suchen, welche sich bei den veralteten übergroßen Privilegien der letzteren gegenüber der zunehmenden Macht und Bedeutung des Bürgertums notwendigerweise ergeben mußten und gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine besonders scharfe Form angenommen hatten. Ein Akademiker hat sich nun die Aufgabe gestellt, in unserem Stücke das Bürgertum nach Kräften lächerlich zu machen. Dem neuerwählten Bürgermeister will es der übermütige Student zeigen. Aber zwei junge Graduates stecken sich hinter die Bürgersfrauen und erfahren von diesen, was man mit ihnen vor hat. So gelingt es ihnen, nicht nur die Pläne der Stadtoberhäupter zu durchkreuzen, sondern diesen auch durch allerhand Schabernack einen bösen Denkzettel zu geben, und mit einem Haftbefehl des Universitätsrektors bewaffnet sogar den Bürgermeister und seine Helfershelfer ins Gefängnis zu führen. Hüben und drüben ergreift man Partei, so daß es schließlich zu einer regelrechten Straßenprügelei zwischen *town* und *gown* kommt, in der natürlich abermals mit Hilfe der Bürgersfrauen die Studenten die Oberhand behalten. Der Rektor macht nun von seinem Rechte Gebrauch, den Anführern der Bürgerpartei die Kundschaft der Universitätsangehörigen zu entziehen. Und da müssen sich die Bürger natürlich unterwerfen und der Universität Treue und Gehorsam schwören. So entrollt sich vor unseren Augen ein äußerst interessantes Kulturbild mit scharf gezeichneten Charakteren und lebenswahren Szenen. Der Herausgeber hat sich an der Hand gedruckter und ungedruckter Quellen so tief in die Cambridger Universitätsverhältnisse jener Zeit hineingearbeitet, daß es ihm gelungen ist, die Urbilder der im Stück verhöhnten Philister fast sämtlich mit größter Wahrscheinlichkeit zu bezeichnen. Sie müssen gut getroffen gewesen sein. Denn, wie Fuller behauptet — Smith bezweifelt allerdings die Glaubwürdigkeit dieses Berichtes —, erkannten die zur Aufführung in Clare Hall feierlichst eingeladenen braven Bürgerväter sich nur zu wohl auf der Bühne wieder und richteten darob eine hochoffizielle Beschwerde an den Geheimen Rat

[7a]) Den Titel siehe weiterhin unter Nr. 18.

[8]) Club Law, a Comedy, acted in Clare Hall, Cambridge, about 1599—1600. Now printed for the First Time from a MS. in the Library of St. John's College, with an Introduction and Notes, by G. C. Moore Smith. Cambridge: at the University Press, 1907. LVIII u. 143 S. 6 s. net.

der Königin. Die Personen und Verhältnisse passen am besten auf die Bürgermeisterschaft des John Yaxley, so daß Abfassungszeit und Aufführung des Stückes in dessen Amtsjahr 1599/1600 fallen müssen. Daß der als Autor einer lateinischen Schulkomödie *Ignoramus* bekannte George Ruggle, welcher seit 1593 Fellow von Clare war, Verfasser des Stückes gewesen sei, ist möglich, läßt sich aber in keiner Weise beweisen. Sprachlich ist das Stück nicht nur bemerkenswert durch seine Proben von französischem, wallisischem und nördlichem Englisch, sondern auch als wichtige Quelle für die englische Studentensprache.

Wir sind damit bis zu Shakespeares unmittelbaren Vorläufern gelangt, zu Peele, Greene und Marlowe. Für die ersteren beiden habe ich hier je einen Faksimiledruck der Malone Society zu nennen[9]): *The Battle of Alcazar* nach der einzigen Quarto von 1594 und *The History of Orlando Furioso* nach der ältesten Quarto desselben Jahres mit den Varianten der Q_2 von 1599. Eine billige, populäre Taschenausgabe von Marlowes *Faustus*[10]) mit kurzen einführenden Bemerkungen und wenigen Fußnoten erschien in F. J. Cox' kleiner Dramenbibliothek — derselben, welcher auch eine ebenso eingerichtete Ausgabe von des späteren Thomas Heywood Hauptwerk *A Woman killed with Kindness*[10]) einverleibt ist. Gleich letzterem gehört einer jüngeren Generation an Thomas Dekker, von dessen Burleske *Satiromastix*[11]) wir soeben eine gute Ausgabe von H. Scherer in Bangs Materialien erhalten haben. Das Stück führt uns mitten in Ben Jonsons Bühnenstreit, über den in der Einleitung kurz referiert wird. Die Abfassung wird mit guten Gründen in das letzte Viertel des Jahres 1601 verlegt. Die Quelle für die Haupthandlung von König Rufus ist noch nicht gefunden; aber für einzelne Motive, wie das Auskunftsmittel des Schlaftrunkes oder den radebrechenden Welshman, lassen sich Parallelen aufdecken. Erhalten ist das Stück in vier Exemplaren einer Quartausgabe von 1602, welche sämtlich infolge Korrektur während des Druckes leicht von einander abweichen. Alle vier Exemplare sind für die vorliegende Neuausgabe sorgfältigst verglichen. Erfreulich reichhaltige Anmerkungen beschließen den Band.

Einige Nachfolger Shakespeares sind noch anzufügen. Ein weiterer Band von Bangs *Materialien* schenkt uns zum ersten Male Anthony Brewers pseudohistorisches Drama *The Love-Sick King*[11]), welches von König Knuts Liebe zu einer Nonne Cartesmunda fabelt. Da der Neudruck zeilengetreu der einzigen späten Quarto von 1655 folgt und hierin die Verse meist fortlaufend als Prosa gedruckt sind, bleibt eine Ausgabe mit Versabteilung — bei dem losen Versbau ein allerdings schwieriges Unternehmen! — noch ein

---

[9]) The Malone Society Reprints 1907: c) The Battle of Alcazar 1597 [so für 1594] (Printed by Charles Whittingham & Co.) VIII u. 48 S. 2 Faksimiles. d) The History of Orlando Furioso 1594 (Printed by Horace Hart, at the Oxford University). X u. 60 S. 6 Faksim. [beide ed. W. W. Greg.]

[10]) Old English Plays: No. 1. The Tragical History of Doctor Faustus by Christopher Marlowe. No. 2. A Woman Killed with Kindness by Thomas Heywood. Edited, with Introduction and Notes, by F. J. Cox. London, Francis Griffiths, 1907. 72 bezw. 93 S. 1 s. net. (Paper 6 d.)

[11]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausg. von W. Bang: a) Bd. XX Satiro-mastix, or the Vntrussing of the Humorous Poet. By Thomas Dekker. Herausgegeben nach den Drucken von 1602 von Dr. Hans Scherer. XVI u 136 S. 8 M. (Subskr. 6,50 M.) b) Bd. XVIII Anthony's Brewer's «The Love-Sick King», edited from the Quarto of 1655 by A. E. H. Swaen. XIV u. 64 S. 4,80 M. (Subskr. 4 M.) Louvain, A. Uystpruyst, 1907.

Desideratum. Die *Belles-Lettres Series*[12]) lieferte uns wertvolle Neuausgaben der zwei besten Komödien Chapmans von Prof. Parrott, sowie der beiden bekanntesten Tragödien des ersten Shakespeare Herausgebers Rowe von Prof. Hart. Beide Editoren bieten zum ersten Male genau den Text der ältesten Ausgaben mit den Varianten der späteren; dazu gute Einleitungen und Anmerkungen. Parrott legt besonderen Nachdruck auf eine pragmatische Darstellung von Chapmans Leben und eine Fixierung seiner Stellung in der Geschichte der englischen Komödie.

Ein wichtiges Hilfsmittel zum Studium des englischen Dramas, namentlich zur Aufstellung von Verfasserfragen, versprechen die Konkordanzen zu werden, welche der unermüdliche Bang in seinen *Materialien* in Aussicht stellt. Bis jetzt liegt der größte Teil einer Kyd-Konkordanz (bis *sudden*) von Crawford[13]) vor, welche sich natürlich auf Boas' große Aufgabe stützt und alles dort abgedruckte Material berücksichtigt.

Neuere Versuche, namentlich die Arbeiten von Marie Gothein (*Archiv für Religionswissenschaft* IX 337 ff. und X 416 ff.), haben gezeigt, wie fruchtbar sich die Verfolgung allegorischer Figuren durch den Wandel der Jahrhunderte gestaltet. Und so unternimmt es hier Hope Traver[14]), die vier allegorischen Gestalten Misericordia, Veritas, Justitia und Pax, die seit dem Midrasch als «Töchter Gottes» auftreten, in der lateinischen, französischen und englischen Literatur des Mittelalters zu betrachten. Uns interessiert darin am meisten, daß jene Allegorien auch in zwei mittelenglischen Spielen vorkommen, dem Verkündigungspiel der Coventrymysterien und in der Moralität *The Castle of Perseverance*, die beide aus einer Bonaventuras Meditationen nahestehenden Quelle geschöpft haben müssen.

2. Lyrik.

Wesentlich kürzer können wir uns auf dem Gebiete der Lyrik fassen, obgleich auch hier die Ernte nicht karg ausgefallen ist. Da haben wir zunächst zwei elisabethanische Anthologien. Die eine, von Fritz Roy Carrington[15]), gleicht mehr einer Perlenschnur, an der der Leser seine altbekannten Lieblinge aufgereiht findet: ein schmales Bändchen, welches auch in äußerer Form und typographischer Ausstattung sich ein elisabethanisches Air zu geben trachtet. Nur 88 Gedichte werden uns hier in chronologischer Anordnung ihrer Autoren vorgeführt. Die andere Sammlung von W. Braithwaite[16]) zusammengestellt, ist mit ihren 673 Nummern eine reichgefüllte

[12]) The Belles-Lettres Series: a) «All Fooles» and «The Gentleman Usher». By George Chapman. Edited by Thomas Marc Parrott. L u. 308 S. b) «The Fair Penitent» and «Jane Shore». By Nicholas Rowe. Edited by Sophie Chantal Hart. LII u. 255 S. Boston and London, D. C. Heath and Co. 1907. Je ein Bildnis. Preis: à 2 s. 6 d.

[13]) Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas, herausg. von W. Bang: Bd. XV: A Concordance to the Works of Thomas Kyd by Ch. Crawford. V u. 400 S. Louvain, A. Uystpruyst, 1. Teil 1906, 2. Teil 1907, zusammen 40 M. (Subskr. 32 M.)

[14]) Bryn Mawr College Monographs. Monograph Series, Vol. VI. The Four Daughters of God. A Study of the Versions of this Allegory, with Special Reference to those in Latin, French, and English, by Hope Traver. Bryn Mawr 1907. 172 S. 1 Stammtafel. $ 1.

[15]) The Queen's Garland. Being Chosen Lyrics of the Reign of Q. Elizabeth. Selected and arranged by Fitz Roy Carrington. Duckworth and Co., London, 1907. XVI u. 105 S.

[16]) The Shakespeare Library: General Editor Professor I. Gollancz. The Book of Elizabethan Verse, chosen and edited, with Notes, by William Braithwaite. Chatto and Windus, London, MCMVIII. XII u. 823 S. 1 Gravüre (Owen's Cupid Seated on Clouds). 6 s. net.

Schatzkammer des Schönsten und Besten, was die englische Leier von Wyatt bis Herrick gesungen hat. Hier sind die einzelnen Gedichte, unter denen sich auch umfangreichere wie Spensers *Epithalamium* finden, nicht chronologisch oder nach Autoren geordnet, sondern nach Inhalts- und Stimmungsgruppen. Das wird nicht nach Jedermanns Geschmack sein. Aber in allen anderen Beziehungen kann diese schöne, mit nützlichen Anmerkungen versehene, bei alledem (trotz ihrer 823 Seiten) Stärke und Format eines Tauchnitzbandes wenig überschreitende Blütenlese allen Shakespeare-Freunden warm empfohlen werden.

Auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts und zwar auch nur auf die neue Hofpoesie beschränkt sich eine Auswahl von Prof. Padelford.[17]) Hier stehen naturgemäß die Gestalten von Wyatt und Surrey im Mittelpunkte. Aber neben ihnen kommen auch die Kleineren wie Lee, König Heinrich VIII., Grimoald, Boleyn, Somerset, Cornysh und selbst der noch am Lydgatestil haftende Thomas More zu Worte. Die Texte sind vorzüglich behandelt und mit wenigen Ausnahmen — für Surrey zum ersten Male — auf handschriftliche Aufzeichnungen gegründet, die sich wesentlich besser als Tottels Druck erwiesen haben. In der vortrefflichen Einleitung zeichnet uns Padelford mit sicheren Strichen das Aufkommen der englischen Hoflyrik aus italienischen und zum Teil auch französischen Vorbildern und bemüht sich insonderheit, das Verhältnis der englischen «Petrarchisten» zu ihren Lehrmeistern greifbar herauszuarbeiten. Alles in allem eine treffliche Einführung in die frühneuenglische Lyrik.

Zur Schule der «Petrarchisten» gehört selbst noch der jüngere Thomas Howell, dessen reifste und letzte Gedichtsammlung, *Devises* betitelt[17a]), uns soeben Walter Raleigh in einem schönen Faksimile-Druck der Quarto von 1581 zugänglicher gemacht hat. In einer glänzend geschriebenen Einleitung legt Raleigh mit geübter Meisterhand dar das wenige, was wir von dem im Dienste der Familie Pembroke stehenden Dichter wissen, sein poetisches Gefolgschaftsverhältnis zu Petrarca und Chaucer, zu Wyatt und Surrey, seine große Vorliebe für Sprichwörter und seine Stellung in der englischen Literatur als «*an average and typical Elizabethan rhymer*».

Eine leichtere Hand als die der eben genannten bewährt sich schon in der Lyrik Gascoignes, deren größter Teil uns soeben Cunliffes Neuausgabe der «*Posies of George Gascoigne*»[18]) von 1575 abermals vorgelegt hat. Nach dem Brauch der *Cambridge English Classics* müssen wir hier leider auf eine Einleitung verzichten, erhalten dafür aber einen wirklichen Originaltext mit kritischem Apparat.

Bei Spenser stehen wir endlich auf der Höhe der englischen Renaissance-Lyrik. Schon die «Vier Hymnen» über irdische und himmlische Schönheit und Liebe, welche uns soeben L. Winstanley[19]) in einer gründlich kommen-

---

[17]) The Belles-Lettres Series. Early Sixteenth Century Lyrics, edited by Frederick Morgan Padelford. Boston and London, D. C. Heath & Co. 1907. LVIII u. 174 S. 2 s. 6 d.

[17a]) Tudor and Stuart Library. Vol. I: Howell's Devises (1581). With an Introduction by Walter Raleigh. Oxford, Clarendon Press, MCMVI. XVIII u. 104 S. 5 s. net.

[18]) Cambridge English Classics. The Complete Works of George Gascoigne. In Two Volumes. Volume I: The Posies, edited by John W. Cunliffe. Cambridge, University Press, 1907. 506 S. 4 s. 6 d. net.

[19]) Pitt Press Series. Edmund Spenser, The Fowre Hymnes, edited by Lilian Winstanley. *Cambridge, University Press*, 1907. LXXII u. 79 S. 2 s.

tierten Schulausgabe vorgelegt hat, zeigen uns den jungen Cambridger Studenten ganz in den Banden Platos, dem er seitdem nie wieder untreu geworden ist. Wie uns der neue Herausgeber zum ersten Male völlig überblicken läßt, beruhen jene Hymnen in der Hauptsache auf dem *Symposium* und *Phaedrus* mit Einschlägen aus dem *Timaeus* und *Staat*. Daneben machen sich aber auch stark die Ausdeutungen der Neuplatoniker geltend, die Spenser aus Marsilio Ficinos Convivium-Kommentar oder vielleicht auch aus Giordano Brunos *De gl' heroici furori* geschöpft haben mag.

Ein zweiter Beitrag zur Spenser-Forschung liegt vor in W. Riedners sehr gründlicher Untersuchung über Spensers Belesenheit[20]), die sich in Bezug auf antike Literatur — die Behandlung der mittelalterlichen und modernen Quellen soll in einem zweiten Hefte folgen — von Homer bis Plotin und von Vergil bis Claudian reichend erweist.

Daß der fruchtbare und vielseitige, aber sehr ungleiche Dichter des *Polyolbions*, Michael Drayton, auch Lyriker war, bringt uns eine reichliche Auswahl seiner *Minor Poems*[21]) (mit guter Einleitung) zur Rechtzeit in Erinnerung. In der *Tudor and Stuart Library*, welcher auch dieser Band angehört, hat die Clarendon Press ihren alten Ruhm aufs neue bewährt.

Einem lang übersehenen Lyriker von Gottes Gnaden, Thomas Campion, scheint jetzt immer mehr sein Recht werden zu sollen. Wir freuen uns von Herzen, daß an Stelle Bullens teuren Neudrucks soeben eine ziemlich vollständige, ebenso billige wie würdig ausgestattete Ausgabe von P. Vivian[22]), ein Band der zierlichen (leider modernisierenden) *Muses' Library*, getreten ist. Nicht aufgenommen sind nur die lateinischen Werke sowie die beiden Prosa-Abhandlungen *New Way of making Four Parts in Counterpoint* und *Observations on the Art of English Poesy*. Doch sind aus letzterer alle Gedichte ausgezogen; und auch von Campions Lateinversen erhalten wir gelegentliche Proben. Der Herausgeber war so glücklich, die bisherige Forschung über Campions Leben nicht unwesentlich vermehren zu können, und hat uns seine Hauptresultate schon vorläufig in der Einleitung unseres Bändchens mitgeteilt.

3. Prosa.

Noch einen flüchtigen Blick auf die elisabethanische Prosa. Noch erst an der Schwelle steht die ehrwürdige Gestalt des gelehrten Thomas More, dessen Beurteilung vom materialistischen Standpunkte der Marx'schen Geschichtsauffassung durch F. Kautsky[23]) soeben in zweiter Auflage erschienen ist. Echtes Elisabethaner-Blut rollt aber in des ritterlichen Sidney Adern.

---

[20]) Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, herausg. von H. Breymann und J. Schick: XXXVIII. Heft. Spensers Belesenheit. Von Dr. Wilhelm Riedner. 1. Teil: Die Bibel und das klassische Altertum. Leipzig, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. 1908. X u. 131 S. 3,20 M.

[21]) Minor Poems of Michael Drayton, chosen and edited by Cyril Brett. [Tudor and Stuart Library]. Oxford, Clarendon Press, 1907. XXIV u. 259 S. 5 s. net.

[22]) The Muses' Library. Poetical Works (in English) of Thomas Campion. Edited with Introduction and Notes by Percival Vivian. London, George Routledge and Sons, Ltd. (New York, E. P. Dutton & Co.) [1907]. LVIII [verdruckt VIII] u. 285 S. 1 s. net.

[23]) Thomas More und seine Utopie. Mit einer historischen Einleitung von Karl Kautsky. 2. durchgesehene Aufl. Stuttgart 1907, Verlag von J. H. W. Dietz Nachf. VIII u. 322 S. mit Bildnis.

Von ihm haben wir hier seine beiden Hauptprosawerke zu nennen, die beide uns in Neuausgaben vorliegen. Von seiner literar-ästhetischen Programmschrift *Apologie for Poetrie* erhielten wir eine gut kommentierte Schulausgabe von Ch. Collins[24]), an der die Bewahrung der alten Orthographie selbst für Schulzwecke ein verheißungsvolles Zeichen ist. Von seinem höfischen Schäferromane *Arcadia* erschien ein modernisierender Neudruck von E. Baker[25]). Die Einleitung dazu ist keineswegs einwandfrei; aber der Band ist wertvoll, weil wir hier zum ersten Male eine billige Neuausgabe mit Beibehaltung aller späteren Zusätze — ausgenommen die Fortsetzung von Mrs. Weames (1651) und das Austauschkapitel von J. Johnstoun (1638) — erhalten. Leider nur ist der ganze Text auf der späten Dubliner Ausgabe von 1739 basiert, welcher auch das *Life of Sir Ph. Sidney* entnommen ist.

Eine Hauptquelle für Sidneys Biographie sind die Erinnerungen, welche sein Universitätsfreund, der Dichter und Staatsmann Fulke Greville[26]) an der Grenze des Mannesalters um 1610—12 niedergeschrieben hat. Sie sind von ihrem ersten Herausgeber (1652) «Leben Sidneys» benamst worden; aber sehr mit Unrecht. Denn Greville spricht viel mehr von seines Freundes Ansichten als von seinem äußeren Leben. Und neben Sidney ist es seine allverehrte Königin, die seinen Stift in der Erinnerung wandern macht und ihn fort und fort bei der Staatspolitik seiner Gönnerin bewundernd verweilen heißt. Auch sein eigenes Ich, seine antipäpstlichen und antispanischen Sympathien, seine poetischen Absichten brechen durch. Und so ist die Schrift mindestens ebenso wichtig als allgemeine Geschichtsquelle geworden wie als Freundschaftsdenkmal. Schwierig, und auch vom neuen Herausgeber nicht völlig gelöst, ist die Frage, ob der einzige späte Druck von 1652 oder die stark davon abweichende (im Cambridger Trinity College erhaltene) handschriftliche Kopie den besseren, ursprünglicheren Text bietet. Am wahrscheinlichsten handelt es sich um zwei auf den Autor selbst zurückgehende Textrezensionen. Beide Fassungen sind hier von neuem sorgfältig verglichen, wobei auf Grosarts Editorentätigkeit ein keineswegs günstiges Licht fällt. Mit umso größerem Interessen nehmen wir daher Smiths in jeder Beziehung treffliche Ausgabe entgegen.

Ein typisches Renaissance-Werk ist auch Burtons *Anatomy of Melancholy*[27]), das oft genug neugedruckt ist, aber immer noch einer gründlichen kritischen Edition harrt. Als die «handlichste und beste» Ausgabe (nach der sechsten Originalausgabe von 1651/52) muß noch immer die von Shilleto und Bullen (1893) bezeichnet werden, welche jetzt durch ihre Aufnahme in die *York Library* nur noch gewonnen hat. Kein Freund der elisabethanischen Literatur sollte diese zierlichen, sehr billigen und infolge ihres

---

[24]) Sidney's Apologie for Poetrie, edited with an Introduction and Notes by J. Churton Collins. Oxford, Clarendon Press, 1907. XXVIII u. 111 S. 1 Faksimile. 2 s. 6 d.

[25]) [Early Novelists]: The Countess of Pembroke's Arcadia by Sir Philip Sidney. With the Additions of Sir William Alexander and Richard Beling, a Life of the Author, and an Introduction by Ernest A. Baker. London, George Routledge and Sons. [1907]. XL u. 678 S. 6 s.

[26]) Tudor and Stuart Library: Sir Fulke Greville's Life of Sir Philip Sidney etc. First Published 1652. With an Introduction by Nowell Smith. Oxford, Clarendon Press, MCMVII. XXXII u. 279 S. 5 s. net.

[27]) The York Library: The Anatomy of Melancholy by Robert Burton. London, George Bell and Sons, 1904. 3 Vols. XXX u. 505, 302 u. 550 S. à 2 s. net. (Leather 3 s.).

nen, aber nicht durchscheinenden Papiers wenig Raum beanspruchenden Bändchen auf seinem Bücherborde missen.

Von der Volksliteratur der elisabethanischen Zeit ist wenig erhalten noch weniger von der Wissenschaft bisher beachtet. So ist hier nur Neudruck eines englischen Wagner-Buches[28]) vom Jahre 1594 zu nennen, ches inhaltlich mit dem deutschen Wagner-Buche (1593) nicht viel zu hat. Der Herausgeber weiß uns überzeugend darzulegen, daß von den i erhaltenen Drucken, beide von 1594, der in der Douce'schen Sammlung ältere ist. Ein Einfluß dieses Volksbuches auf die englische Literatur sich bisher nicht nachweisen. Wertvolle Anmerkungen beschließen das t, dem wir bald die Nachfolge des geplanten zweiten Teiles wünschen.

Ich möchte dieses Referat nicht schließen, ohne die Shakespeare-Gende auf die hoch bedeutende, eben beginnende Neuausgabe des großen *tionary of National Biography*[29]) hingewiesen zu haben. Von der Einung vereinzelter Plattenkorrekturen abgesehen, ist dies zwar ein bloßer derabdruck des monumentalen Werkes, wie es ursprünglich von 1885 1901 in 66 Bänden herausgekommen ist. Das Neue an der Neuauflage eht aber darin, daß infolge Anwendung dünneren Papieres je drei Bände früheren Ausgabe jetzt zu einem Bande zusammengebunden werden und it nicht nur der Umfang, sondern auch der Preis des Ganzen auf ein ttel herabgesetzt ist. Die 22 Bände des Neudrucks werden also im ganzen £ 16 10 s. zu stehen kommen, und damit ist auch für den Privatmann Möglichkeit gegeben, sich in Reichnähe ein Werk zu stellen, das für literarhistorische Beschäftigung einfach unentbehrlich ist und für lange t eine der stolzesten Zierden der wissenschaftlichen Produktion Englands ben wird.

Würzburg. Max Förster.

Der Redaktion sind noch folgende Werke zugegangen:

e Literature of Roguery. By Frank Wadleigh Chandler. In Two Volumes. London, Archibald Constable & Co. 1907. VIII u. 584 S. 12 s. net. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

gnyfycence, A Moral Play by John Skelton. Edited by Robert Lee Ramsay. [Early English Text Society, Extra Series XCVIII]. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1906. (issued in 1908). CC u. 100 S. 7 s. 6 d. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

e Knight of the Burning Pestle by Beaumont and Fletcher. Edited with Introduction, Notes, and Glossary by Herbert S. Murch. [Yale Studies in English XXXIII]. New York, Henry Holt & Co., 1908. CXIV u. 310 S. $ 2. [Besprechung im nächsten Jahrbuch.]

---

[28]) Literarhistorische Forschungen, herausg. von J. Schick und D. M. v. Waldberg: Heft XXXV. ies in English Faust Literature. I. The English Wagner Book of 1594, edited with Introduction Notes by Alfred E. Richards. Berlin, Verlag von Emil Felber, 1907. 176 S.

[29]) Dictionary of National Biography. Edited by Leslie Stephen and Sidney Lee. Vol. I. idie — Beadon. London, Smith, Elder, & Co., 1908. XXX u. 1398 S. 15 s. [Ein Neudruck des *x and Epitome* (1903) scheint vorläufig nicht beabsichtigt zu sein.]

Shakespeare's Use of the Supernatural, being the Cambridge University Harness Prize Essay 1907. By J. Paul S. R. Gibson. Cambridge, Deighton Bell & Co. MCMVIII. 143 S. 3 s. 6 d. [Besprechung im nächsten Bande.]

The Owl and the Nightingale. Edited by J. E. Wells. [The Belles-Lettres Series.] Boston and London, D. C. Heath & Co., 1907. LXIX u. 258 S. 3 s. 6 d. [Dankenswerte Neuausgabe des frühmittelenglischen Streitgedichtes mit Gegenüberstellung beider Handschriften, vollständigem Glossar und nicht ganz einwandsfreier Einleitung.]

Charles Kingsley, Westward Ho! In gekürzter Fassung für den Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Johann Ellinger. [Freytags Sammlung französischer und englischer Schriftsteller]. Wien. F. Tempsky (Leipzig, G. Freytag) 1906. 152 S. 1 Kartenskizze. 1,20 M.

The Bury St. Edmund's Pageant, July 8, 9, 10, 11, 12, 13, 1907. Invented and arranged by Louis N. Parker. Final Edition. Bury [1907]. 66 S. [Das interessante Textbuch des trefflich gelungenen Versuches die alten historischen Umzüge wiederzubeleben.]

The English Newspaper Reader. Compiled, Explained, and Annotated by Louis Hamilton. Wien, F. Tempsky (Leipzig, G. Freytag), 1908. 365 S. 4 s. [Ausschnitte aus Zeitungen zur Einführung in die englischen «Realien», mit einführenden Bemerkungen.]

Die außerdem uns eingesandten Dissertationen und Programme werden vom nächsten Bande ab in einer eigenen «Dissertationen- und Programmschau» berücksichtigt werden. Wir bitten die verehrlichen Verfasser um Einsendung von Rezensionsexemplaren für diese neue Rubrik.

Shakespeare-Bibliographie
1907

«Mit Nachträgen zur Bibliographie 1906 des Jahrbuches der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.»

Von

Dr. Hans Daffis,

Bibliothekar an der Königl. Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

VORBEMERKUNG

In der äußeren Einrichtung schließt sich die diesjährige Bibliographie den früheren in allem wesentlichen getreu an. Nur sind die Arbeiten zur Erklärung usw. der einzelnen Dramen an die betreffenden Ausgaben unmittelbar angeschlossen worden, so daß man die Literatur, die etwa über «Hamlet» erschienen ist, nun bequemer zur Hand hat. Dadurch ist der allzu üppig angeschwollene Abschnitt «Shakespeareana» wesentlich entlastet worden. Außerdem ist die vorliegende Bibliographie sparsamer als früher in der Bezeichnung der häufiger wiederkehrenden Zeitschriften und sonstigen Sammelwerke. Dagegen wurde von der geplanten Einführung von Siglen für dieselben vorläufig wieder Abstand genommen, da diese Bibliographie ja auch für Benutzer bestimmt ist, die eigentlich gelehrten Studien ferner stehen und sich rasch orientieren wollen, ohne erst der Vermittlung etwa eines «Siglenregisters» zu bedürfen. Strenger verfahren wurde gegen früher bei der Aufnahme von Arbeiten der Tageszeitungen. Es kann nicht Aufgabe dieser Bibliographie sein, alle kleinen und kleinsten Beiträge zu sammeln, die meist nur einem flüchtigen Interesse genügen und die überdies die «Zeitschriftenschau» unseres Jahrbuchs berücksichtigt. Es wurde diesmal auch darauf verzichtet, nach der Gepflogenheit früherer Jahrgänge, Nachträge zu den letzten Biblio-

graphien zu geben. Nur einige wichtige Erscheinungen des Vorjahres wurden aufgenommen. Eine systematische Ausfüllung der unvermeidlichen Lücken dieser Jahresbibliographien muß die umfassende Shakespearebibliographie bringen, die hoffentlich nicht mehr allzu lange auf sich warten läßt.

I. ENGLAND und AMERIKA

a. Gesamt-Ausgaben.

[in Original und Übersetzung]

4338 *The Arden Shakespeare.* General Editor: W. J. Craig. 1899ff. London: Methuen & Co.

Neue Bände: Troilus and Cressida ed. by K. Deighton. — The Two Gentlemen of Verona ed. by R. Warwick Bond. — Antony and Cleopatra ed. by R. H. Chase. — Love's Labour's Lost ed. by H. C. Hart (alle 1906) — Richard III. by A. Hamilton Thompson. — The Comedy of Errors ed. by Henry Cuningham. — Pericles by K. Deighton. — King John by J. B. John.
Rez.: (L. L. L.): Literarisches Zentralblatt 1907. Nr. 39. Sp. 1251 ff. (H. Conrad.)

4339 *Shakespeare,* W.: Works. Bankside Shakespeare. New-York: Shakespeare Press.

Neu erschienen: Vol. 21. Love's Labour's Lost. 1907.

4340 *Shakespeare,* W.: Plays as re-written or re-arranged by his Successors of the Restoration Period. Edited by A. Morgan and W. Vickery. Westfield, N. J.: Shakespeare Press.

Bankside Restoration Shakespeare. — Vol. 1. Timon of Athens.

4341 *Black's School Shakespeare.* London: A. and C. Black.

Erschienen sind bisher: A Midsummer Night's Dream — Julius Cæsar — Macbeth — Richard III. — Henry IV. P. 1 — King Lear — The Merchant of Venice.

4342 *Shakespeare,* William: The Complete Dramatic and Poetic Works. Edited from the Text of the early Quartos and the first Folio by William Allan Nielson. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Co. Cambridge Mass.: Riverside Press. 1906. (XXII, 1237 S.)

The Cambridge Edition of the Poets, ed. Bliss-Perry.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 281 (Wilhelm Dibelius). — Englische Studien 38,1 (J. Hoops).

4343 *Shakespeare,* W.: Chambers' Texts without Notes. London: Chambers. 1907.

Erschienen sind: As You Lke It — Julius Cæsar — Henry V. — The Merchant of Venice — Hamlet — Richard II. — A Midsummer Nights Dream — The Tempest.

4344 *Shakespeare,* W.: Works. London: Dent. 1906. 3 vols.

Everyman's Library.

4345 *Shakespeare,* William: Works. Edited by Sir Henry Irving and Frank A. Marshall. With many hundred illustrations and notes and introduction to each play by various writers. Gresham Publishing Co. 1907. Vol. IXff.

Henry Irving Shakespeare. — Neu erschienen. Vol. IX: Othello, Hamlet — Vol. X: Measure for Measure, King Lear, Pericles.

4346 *Shakespeare,* W.: The Lamb Shakespeare for the Young. London: Chatto. 1907.

Erschienen sind: As You Like It — The Tempest.

4347 *Methuen's Standard Library:* The Works of William Shakespeare. Vol. 6. London: Methuen and Co. (1906.)

4348 *The New Century Library*: W. Shakespeare's Works. 6 vols. New York: Thomas H. Nelson and Sons. 1906. 12mo.

4349 *Shakespeare,* W.: The Old-Spelling Shakespeare . . . edited by F. J. Furnivall. London: Chatto and Windus. 1907.

Erschienen sind: A Midsommer Nights Dreame — The Two Gentlemen of Verona — The Taming of the Shrew — Twelfe Night — Loues Labors Lost.

4350 *Shakespeare.* Works, edited by W. J. Craig: With a Portrait and Glossary. Oxford University Press. 1907. (VIII, 1350 S.)

The Oxford Poets.

4351 *The Pitt Press Shakespeare for Schools.* With Indroduction, Notes, Glossary and Index by A. W. Verity, M. A. Cambridge University Press. 1907.
Neu erschienen: As You Like It. 5th Edition. — King Lear. 3d Edition.

4352 *The Plain-Text Shakespeare.* London: Blackie.
Neue Bände: The Tempest — Coriolanus — King Henry v. — Hamlet — Lear — Twelfth Night — «Cheapness could not further go» (Athenæum 4134).

4353 *Shakespeare:* The Complete Works. Reprinted from the first folio. Ed., with an introduction to each play, complete glossaries and variant readings, by Charlotte Porter and H. A. Clarke. With general introduction by John Ch. Collins. In thirteen volumes. London: G. G. Harrap & Co. (1906.)
Rez.: The Modern Language Review. Vol. 2. Nr. 4. S. 358 ff. (G. Gregory Smith.)

4354 *The Red Letter Shakespeare:* edited by E[dmund] K. Chambers. London: Blackie and Son. 16°
Neu erschienen sind: Comedy of Errors — Hamlet — King Lear — Titus Andronicus — Antony and Cleopatra — Troilus and Cressida — vgl. 3670[43]. 2719[42].

4355 *Shakespeare,* W.: Renaissance Edition. London: Harrap. 1907.
Neu erschienen: As You Like It — Much Ado About Nothing — Twelfth Night — Measure for Measure — Cymbeline — Pericles.

4356 *Shakespeare,* W.: Comedies. London: Dent. (856 S.) 12°
Everyman's Library.

4357 *Shakespeare,* W.: Historical Plays, Poems, and Sonnets. London: Dent. (896 S.) 12°
Everyman's Library.

4358 *Shakespeare,* W.: Plays and Poems. Vol. 1—6. Edited by Charles Knight. London, Routledge. 1906. 12 mo.
New Universal Library.

4359 *Shakespeare:* Poems. Vol. 2. London: Blackie. 1906. 12 mo.
The Red Letter Shakespeare.

4360 *Shakespeare,* William: Tragedies. London: Dent. (990 S.) 12°
Everman's Library.

---

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen.

Antonius and Cleopatra.

4361 Shakespeare, W.: «Antony and Cleopatra». London: Sonnenschein. 1907.

4362 Shakespeare, W.: «Antony and Cleopatra». Edited by Horace Howard Furness. London: Lippincott. 1907. (636 S.)
New Variorum Edition. Vol. 15. — Bisher erschienen: Romeo and Juliet — Hamlet — Macbeth — King Lear — Othello — The Merchant of Venice — As You Like It — The Tempest — A Midsummer Night's Dream — The Winter's Tale — Much Ado About Nothing — Twelfth Night — Love's Labour's Lost.

4363 Shakespeare, W.: The Tragedy of «Antony and Cleopatra». Edited by R. H. Chase. London: Methuen and Co. 1906. (LX, 211 S.)
The Arden Shakespeare.

4364 Antony and Cleopatra. Aufführung in His Majesty's Theatre durch Beerbohm Tree's Gesellschaft.
Das literarische Echo. Jg. 9. H. 12. Sp. 964. — The Academy. January 5, 1907.

As You Like It.

4365 Shakespeare, W.: «As You Like It». London: Sonnenschein. 1907.

4366 Shakespeare, W.: «As You Like It». Illustrated by L. E. Wright, and with Songs set to Music. London: Chatto. 1907. (82 S.)
The Lamb Shakespeare for the Young.

4367 Shakespeare, W.: «As You Like It», with introduction and notes at the bottom of the page by H. N. Hudson, edited and revised by E. C. Black and A. J. George. (XXXVIII, 152 S.)
School edition of the New Hudson Shakespeare.

4368 Shakespeare, W.: «As You Like It». Introduction by G. P. Baker. London: Harrap 1907.
The Renaissance Shakespeare.

4369 Lodge's «Rosalynde». Being the original of Shakespeare's «As You Like It». Edited by W. W. Gregg. London: Chatto and Windus 1907. (XXX, 209 S.)
The Shakespeare Classics.

The Comedy of Errors.

4370 The Comedy of Errors. London: Blackie. 16mo.
The Red Letter Shakespeare.

4371 Shakespeare, W.: «The Comedy of Errors». Edited by Henry Cuningham. London: Methuen & Co. 1907. (XLV, 184 S.)
The Arden Shakespeare.

Coriolanus.

4372 Shakespeare, W.: «Coriolanus.» Edited by Stanley Wood. London: G. Gill. 1906. (304 S)
Oxford and Cambridge Edition.

Cymbeline.

4373 Shakespeare, W.: «Cymbeline». London: Harrap 1907.
The Renaissance Shakespeare.

Hamlet.

4374 Shakespeare, W.: «Hamlet». London: Sonnenschein 1907.

4375 Hamlet. London: Blackie. 12mo.
The Red Letter Shakespeare.

4376 Miller, Aura: The Sources of the Text of «Hamlet» in the Editions of Rowe, Pope, and Theobald.
Modern Language Notes. June.

4377 Miller, Aura: The Sixth Quarto of «Hamlet» in a New Light.
Modern Philology. January. Bd. IV. S. 501—505.

4378 Werder, K.: The Heart of Hamlet's Mystery. Translated by E. Wilder. London: Putnam.

4379 Cunliffe, John W.: Nash and the Earlier Hamlet.
Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 21. 1906. (New Series Vol. 14.) S. 193ff.

4380 Dowden, Edward: The Tragedy of «Hamlet». Indianopolis: The Bobbs-Merrill Co. 1907.

Henry IV.

4381 Shakespeare, W.: «King Henry IV.» Part. 1. London: Blackie. 1906.
The Red Letter Shakespeare. Vgl. 3670[11].

4382 Henry iv. Part 1: edited by H. W. Old. London: A. and C. Black.
Black's School Shakespeare.

4383 Shakespeare, W.: «King Henry IV.» Part 2. London: Blackie. 1906. (141 S.)
The Red Letter Shakespeare. Vgl. 3670[11].

Henry V.

4384 Shakespeare, W.: «Henry the Fifth». Edited, with notes, introduction, glossary, list of variorum readings, and selected criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clark. New York: Thomas Y. Crowell and Co. 1906.
The First Folio Shakespeare.

John.

4385 The Life and Death of King John; edited by Ivor B. John. London: Methuen. (XXXVI, 149 S.)
The Arden Shakespeare.

4386 King John. London: Blackie. 1906.
The Red Letter Shakespeare. Vgl. 3670[11].

Julius Cæsar.

4387 Julius Cæsar. Edited by L. W. Lyde. London: A. and C. Black.
Black's School Shakespeare.

4388 Julius Cæsar. Edited by W. J. Rolfe. London: Clive. 1906.
The University Tutorial Series.

Lear.

4389 King Lear. Edited by E. K. Chambers. London: Blackie. (152 S.) 16mo.
The Red Letter Shakespeare.

4390 KING LEAR. With Introduction, Full Text and Notes, Glossary, Examination Questions, and Index to Notes. By C. W. Crook. London: Ralph Holland. (lxv, 157 S.)
Vgl. The Athenæum 4149: «Mr. Crook has not studied the play enough or he has studied the wrong critics».

4391 KING LEAR. London: Blackie. 12 mo.

4392 SHAKESPEARE, W.: «King Lear». With notes by A. V. HOUGHTON and Illustrations by Gordon BROWNE. New York: Longmans, Green and Co. 1907. 8°
Swan Edition. Vgl. Nr. 3728[u].

4393 KING LEAR. Edited by P. SHEAVYN. London: A. and C. Black.
Black's School Shakespeare.

4394 LAW, Robert Adger: On the Date of «King Lear».
Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 21. 1906. (New Series, Vol. 14). S. 462 ff.

Love's Labour's Lost.

4395 SHAKESPEARE, W.: «Loues Labors Lost». Edited by F. J. FURNIVALL. London: Chatto. 1907. (XVI, 82 S.) 4°
The Old-Spelling Shakespeare.

4396 SHAKESPEARE, W.: «Love's Labour's Lost». Edited by H. C. HART. London: Methuen. 1906. (240 S.)
The Arden Shakespeare.

4397 JAGGARD, William: Shakespeare's First Play: Some Gleanings and Conjectures upon «Love's Labour's Lost». Liverpool: Shakespeare Press. 1907.

4398 PLATT, Isaac Hull: «Love's Labour's Lost». (The Player's Text of 1598 with the Heminges and Condell Text of 1623.) With a Introduction touching the question whether this Play was originally written, or only 'newly corrected and augmented' by William Shakespeare. New York: The Shakespeare Society of New York 1907.
The Bankside Shakespeare ed. by Appleton Morgan 21.

Macbeth.

4399 SHAKESPEARE, W.: «Macbeth». London: Sonnenschein. 1907.

4400 MACBETH. Edited by L. W. Lyde. London: A. and C. Black.
Black's School Shakespeare.

4401 MACBETH. With Introduction, Full Text, and Notes. Appendix, Examination Questions, Glossary, and Index to Notes by C. W. CROOK. London: Ralph, Holland & Co. 1906. (186 S.) 8°

4402 SHAKESPEARE, W.: «Macbeth.» London: Chambers. 1907. (88 S.)
Chambers' Shakespeare texts without notes.

Measure for Measure.

4403 SHAKESPEARE, W.: «Measure for Measure». London: Blackie. 1906.
The Red Letter Shakespeare.

4404 SHAKESPEARE, W.: «Measure for Measure». Edited by E. K. CHAMBERS. London: Blackie. 1906. (125 S.)

4405 SHAKESPEARE, W.: «Measure for Measure». London: Harrap. 1907.
The Renaissance Shakespeare.

4406 CUNINGHAM, Henry: «Measure for Measure» II, 1, 39. («Some run from brakes of ice».)
The Academy. February 16, 1907.

The Merchant of Venice.

4407 SHAKESPEARE, W.: «The Merchant of Venice». The Text revised by the Rev. Alexander Dyce. London: Sonnenschein. 1907.

4408 SHAKESPEARE, W.: «The Merchant of Venice». Edited by A. A. BRAYLEY. London: Simpkin. 1906. (166 S.)
The Normal Tutorial Series.

4409 SHAKESPEARE, W.: «The Merchant of Venice», with introduction, text and notes, glossary etc. by C. W. CROOK. London: H. Ralph 1907. (202 S.)

4410 The Merchant of Venice. A Comedy. Edited, with Introduction and Notes, by Francis Storr. London: Meiklejohn and Holden. (XXIV, 153 S.)
The Blackfriars Shakespeares.

4411 Merchant of Venice. A Complete Paraphrase by Jean F. Terry. London: Simpkin.
Normal Tutorial Series.

4412 Merchant of Venice. Edited by J. Strong. London: A. and C. Black.
Black's School Shakespeare.

4413 Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice» with introduction and notes at the bottom of the page by H. N. Hudson, edited and revised by E. C. Black & A. J. George. (XLII, 143 S.)
School edition of the New Hudson Shakespeare.

4414 Shakespeare, W.: «Merchant of Venice» parsed and analysed by M. Bryant Robinson. London: Simpkin. 1907.
Normal Tutorial Series.

4415 The Merchant of Venice. Representation of the Elizabethan Stage Society.
The Athenæum 4155.

A Midsummer Night's Dream.

4416 Shakespeare, W.: «A Midsummer Night's Dream». By A. F. Watt. Introduction, Text, and Notes. London: Clive. 1906. (XXXII, 105 S.)
Univ. Tut. Series.

4417 Shakespeare, W.: «A Midsummer Night's Dream». With notes by J. W. Iliffe, and illustr. by C. A. Shepperson. New York: Longmans, Green and Co. 1907. 8°
Swan Edition. — Vgl. No. 3728[12].

4418 Shakespeare, W.: «A Midsommer Nights Dreame». Edited by F. J. Furnivall. London: Chatto. 1907. (XIV, 65 S.)
The Old-Spelling Shakespeare.

4419 Shakespeare, W.: «A Midsummer Night's Dream». London: Chambers. 1907. (72 S.)
Shakespeare texts without notes.

4420 Midsummer-Night's Dream. Ed. by L. W. Lyde. London: M. A. Black.
Black's School Shakespeare.

4421 Shakespeare, W.: «A Midsummer Night's Dream». For Children. Illustr. by L. F. Perkins. London: Harrap. 1907. 4°

4422 Locke, William J.: The Palace of Puck.
Bühne und Welt. Jg. 10. No. 1. Aufführung dieses «modernisierten Sommernachtstraumes» am Haymarket Theatre zu London. S. 4.

4423 Watson, H. B. Marriott: «A Midsummer Day's Dream». London: Methuen. 1907.

Much Ado About Nothing.

4424 Shakespeare, W.: «Much Ado About Nothing». Introduction by H. W. Mabie. London: Harrap. 1907.
The Renaissance Shakespeere.

Othello.

4425 Cook, A. S. Shakespeare, Oth. III, 4, 74.
Modern Language Notes. December 1906.

4426 Salvini, Signor: My Interpretation of «Othello».
Review of Reviews. November 1907. S. 507.

Pericles.

4427 Pericles. Edited by K. Deighton. London: Methuen. (XXIX, 147 S.)
The Arden Shakespeare.

4428 Shakespeare, W.: «Pericles». London: Harrap 1907.
The Renaissance Shakespeare.

4429 Baker, H. T.: The Authorship of «Pericles» V, I, 1–101.
Modern Language Notes. Vol. 22. 1907. No. 7. S. 222f.

Richard II.

4430 Shakespeare, W.: «Richard II.» London: Sonnenschein. 1907.

4431 King Richard II. Edited by A. T. Watt. London: Clive. (XXX, 158 S.)
The University Tutorial Series.

Richard III.

4432 Richard III. Edited by L. W. Lyde. London: A. and C. Black.
Black's School Shakespeare.

4433 Shakespeare, W.: The Tragedy of «King Richard III.» Edited by A. Hamilton Thompson. London: Methuen 1907. (XXXI, 221 S.)
The Arden Shakespeare.

4434 Markham, Sir Clements R.: «Richard III.» His Character reviewed in the light of recent research. London: Smith, Elder. 1906. (348 S.)
Vgl. The Academy. January 5, 1907.

Romeo and Juliet.

4435 Spencer Hoffmann, Alice: Stories from Shakespeare for Children. «Romeo and Juliet.» London: Dent 1906. (112 S.) 16°

The Taming of the Shrew.

4436 Shakespeare, W.: «The Taming of the Shrew». Edited by W. G. Boswell-Stone. London: Chatto. 1907. (XXX, 96 S.)
The Old-Spelling Shakespeare.

The Tempest.

4437 Shakespeare, W.: The Tempest. With introduction, full text and notes, glossary, examination questions, and index to notes by C. W. Crook. London: Ralph Holland. 1906. (111 S.)

4438 Shakespeare, W.: «The Tempest». Illustrated by Helen Stratton; with Songs set to Music by T. Maskell Hardy. London: Chatto. 1907. (66 S.)
The Lamb Shakespeare for the Young.

4439 Shakespeare, W.: «The Tempest». London: Chambers. 1907. (78 S.)
Shakespeare texts without notes.

4440 Kipling, Rudyard: The Still-Vexed Bermoothes, a Letter on a possible Source of the Tempest, with an Epistle to the Reader by Edwin Collins Frost. Privately Printed. Providence. 1906. (32 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 275. (Wolfgang Keller).

Timon of Athens.

4441 Vickery, Willis: The Life of «Timon of Athens». (The Text of the Folio of 1623, with that as made into a Play by Thomas Shadwell in 1678.) With a critical and historical introduction in which the Play as written by William Shakespeare is compared with it as altered by Thomas Shadwell. New York: The Shakespeare Society of New York. 1907.
The Bankside-Restoration Shakespeare, edited by Appleton Morgan and Willis Vickery.

Titus Andronicus.

4442 Titus Andronicus. London: Blackie. 12mo.

4443 Titus Andronicus. Ed. by E. K. Chambers. London: Blackie. (116 S.) 16mo.
The Red Letter Shakespeare.

Troilus and Cressida.

4444 Troilus and Cressida. Der Preis der Quarto von 1609 war (nach einer Eintragung im Buchhändler-Register) etwa 4 sh. nach heutigem Geldwerte und dies scheint der gewöhnliche Preis der Quartausgaben von Shakespeares Dramen gewesen zu sein.
A. W. Pollard. Cornhill Magazine. February.

The Two Gentlemen of Verona.

4445 Shakespeare, W.: «The Two Gentlemen of Verona». Edited by R. W. Bond. London: Methuen. 1906. (XLIII, 117 S.)
The Arden Shakespeare.

4446 Shakespeare, W.: «The Two Gentlemen of Verona». Edited by W. G. Boswell-Stone. London: Chatto. 1907. (XII, 68 S.)
The Old-Spelling Shakespeare.

Twelfth Night.

4447 Shakespeare, W.: «Twelfe Night»; or, What You Will. Edited by W. G. Boswell-Stone. London: Chatto. 1907. (XX, 77 S.)
The Old-Spelling Shakespeare.

4448 Shakespeare, W.: «Twelfth Night». London: Harrap. 1907.
The Renaissance Shakespeare.

4449 Shakespeare, W.: «Twelfth Night»; or, What you Will. Introduction, full text, notes, appendix, examination questions, and index to notes. London: Ralph, Holland. 1907. (186 S.)

4450 Twelfth Night or What you Will. With Introduction, Full Text and Notes, Appendix, Examination Questions, and Index to Notes by John H. Brittain. London: Ralph, Holland (xlviii, 137 S.)

---

c. Nicht dramatische Werke

[in Original und Übersetzung

4451 Calendar of Shakespeare Sonnets. London: Anacker. 1906. 16°

4452 Shakespeare, W.: Sonnets. London: A. L. Humphreys. 1906. (208 S.)
Royal Libraries.

4453 Shakespeare's Sonnets and a Lover's Complaint. With an introduction by W. H. Hadow. Oxford: Clarendon Press. 1907.
Tudor & Stuart Library.

4454 Songs and Sonnets from Shakespeare. Illust. by Gordon Browne. London: E. Nister. 1907. (48 S.)
The Laurel Wreath Series.

---

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

4455 Character and Conduct. A Book of Useful Thoughts by Great Writers of Past and Present Ages. Selected and Arranged for Daily Reading by the Author of «Being and Doing». London: Simpkin. 1906. (348 S.)

4456 Courage: Passages Selected from the Writings of Great Teachers, Writers, and Poets by M. M. F. London: Faulkner. 1906. 16mo.

4457 Duty Passages. Selected from the Writings of Great Teachers and Poets. By M. M. F. London: Faulkner. 1906. 16mo.

4458 Flowers from Shakespeare's Garden. A Posy from the Plays. Pictured by Walter Crane. London: Cassell. 1906. (40 S.) 4°
The Athenaeum 4130.

---

e. Shakespeareana

4459 Alicia's Diary. With Shakespeare Criticisms. London: E. Stock. 1907.

4460 Anso, W. S. W.: Shakespearean Quotations. A Collection of the most Familiar Passages, most frequently quoted from the Works of William Shakespeare. With Indications of the more Common Forms of Misquotation, and a few Explanatory Notes. With an Index Verborum. London: Routledge. (160 S.) 48mo.
Miniature Reference Library.

4461 Bacon's Advancement of Learning and the New Atlantis. London: H. Frowde. 1906. (300 S.)

4462 Bacon's Essays. Cambridge: University Press. 1906. (281 S.)

4463 Bacon, Lord: Works. Vol. 2. Essays. London: Routledge. 1906. (250 S.)
New Universal Library.

4464 Baker, George Pierce: The Development of Shakespeare as a Dramatist. New York: The Macmillan Company. 1907. (342 S.)
Vgl. Das Literarische Echo. Jg. 9. Sp. 1844. (Amerikanischer Brief von H. v. Ende.)

4465 Bayley, Harald: The Shakespeare Symphony. An Introd. to the Ethics of the Elizabethan Drama. London: Chapman and Hall. 1906. (404 S.)

4466 Birt, Henry Norbert: The Elizabethan Religious Settlement. London: George Bell and Sons. 1907. (XIII, 595 S.)

4467 A Book of English Sonnets. London: Wellwood. 1906.

4468 Bormann, Edwin: Francis Bacon's Cryptic Rhymes and the Truth they reveal. London: Siègle, Hill, and Co. 1906. (251 S.) Roy. 8°

4469 Boswell-Stone, W. G.: Shakespeare's Holinshed. The Chronicle and the Historical Plays compared. New edition. London: Chatto. 1907. (554 S.)

4470 Canning, A. S. G.: Shakespeare Studied in Six Plays. London: T. Fisher Unwin. 1907. (545 S.)
Vgl. 1796. — The Athenæum 4185. — Handelt über «Oth.», «Macb.», «King John», «Rich. II.», 1 and 2 «Henry IV.», «M. W. of W.»: «this work is intended for the general reader rather than the expert». (Athenæum.) — The Academy, January, 26, 1907.

4472 Chandler, Frank Wadleigh: The Literature of Roguery. Vol. 1. 2. London: Archibald Constable and Co., Limited. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Co. 1907. (584 S.)
Shakespeare: SS. 5, 49, 54, 58, 64, 69, 72, 93, 95, 144, 175, 193, 232—37, 282, 313, 436. — The Types of English Literature. Edited by William Allan Neilson.

4473 Clarke, Mary Cowden: The Girlhood of Shakespeare's Heroines. 3 vols. London: Dent. 1906.
Everyman's Library.

4474 Coleridge, Samuel Taylor: Essays and Lectures on Shakespeare. London: Dent. 12mo.
Everyman's Library.

4475 Coleridge, Samuel Taylor: Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets. London: Bell. (564 S.) 12mo.
The York Library.

4476 Cook, A. S.: Marlowe, Faustus 13, 91—92.
Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 22,2.

4477 Corbin, J.: Shakespeare against his Editors.
The North American Review. February 15.

4478 Corson, H.: An Introduction to the Study of Shakespeare. London: D. C. Heath. 1907. (404 S.)

4479 Cran, Mrs. George: Herbert Beerbohm Tree. 23 Illustr. London: Lane. VIII, 110 S.)
Stars of the Stage ed. by J. T. Green.

4480 Crawford, Charles: Collectanea. First Series: Richard Barnfield, Marlowe and Shakespeare — Ben Jonson's Method of Composing Verse — John Webster and Sir Philip Sidney — Edmund Spenser «Locrine and Selimus» — The Authorship of «Arden of Feversham». Stratford-on-Avon. At the Shakespeare Head Press. 1906.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 240f. (Wolfgang Keller.)

4481 Crawford, Charles: Collectanea. Second Series.
Shakespeare Head Press, Stratford. — Reprint from the «Notes and Queries». Vgl. The Athenæum 4153. —

4482 Cunliffe, J. W.: The Influence of Italian on Early Elizabethan Drama.
Modern Philology IV, S. 597—604.

4483 Dale, G. A.: Ruskin and Shakespeare.
«Saint George» (Ruskin Society) 1. 1907.

4484 Davis, L.: Shake-speare England's Ulysses, The Masque of Love's Labor's Won or the Enacted Will. Dramatized from the sonnets of 1609. New York und Leipzig: Strecker & Co.

4485 Drummond, William of Hawthornden: A Cypress Grove. The Shakespeare Head Press. 1907. (48 S.)

4486 Edmunds, E. W., Spooner, Frank: Readings in English Literature. Junior Course, Senior Course. Vol. I. The Elizabethan Period, 1558—1625. London: Murray. (VIII, 248 S., VIII, 380 S)
Schulbuch. — Vgl. The Athenæum 4149.

4487 Edmunds, E. W.: The Story of English Literature. Vol. I. The Elizabethan Period. 1558—1625. London: Murray. (XI, 388 S.)
Schulbuch. — Vgl. The Athenæum 4149.

4488 Emerson, Ralph Waldo: Representative Men. Seven lectures on the uses of great men, Plato, Swedenborg, Montaigne, Shakespeare, Napoleon, Goethe.
Collection of British Authors. Leipzig: B. Tauchnitz. (287 S.) kl. 8°

4489 FARRER, J. A. Literary Forgeries. With Introduction by Andrew LANG London: Longmans. 1907. (308 S.)

Vgl. The Athenæum 4141. — Kapitel über Shakespeareana.

4490 FEA, Allan: Some Beauties of the Seventeenth Century. London: Methuen and Co. (XVI, 315 S.)

Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. Nr. 8. (G. NOLL.)

4491 FISHER, Lizette A.: Shakespeare and the Capitol.

Modern Language Notes. June.

4492 A GARDEN of Spiritual Flowers. From the Devotional Books of the Reign of Elizabeth. Edited by Alfred H. Hyatt. London: P. Wellby. 1906. (34 S.)

4493 GARRETT, John Henry: The Idyllic Avon. Being a simple description of the Avon from Tewkesbury to above Stratford-on-Avon. With Songs and Pictures of the River and its Neighbourhood. With 2 Maps. London: Putnam. 1906. (284 S.)

4494 GREG, W. W.: Pastoral Poetry and Pastoral Drama, a literary inquiry, with special reference to the Pre-Restauration stage in England. London: Bullen. 1906. (XII, 464 S.)

Rez.: Jahrb. der Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 241 ff. (A. BRANDL.) — Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. Nr. 3. (Ph. ARONSTEIN.)

4495 GRIERSON, Herbert J. C.: First Half of the 17th Century. Periods of European Literature. London: W. Blackwood. 1906. (412 S.)

4496 GUMMERE, Francis B.: The Popular Ballad. London: Archibald Constable and Co. Ltd. 1907. (XIV, 360 S.)

Shakespeare: S. 3, 10, 259.

4497 HAD Shakespeare Scenery?

Daily News, London. 4. 6. 07.

4498 HARRIS, Charles: The English Comedians in Germany before the thirty years' war: the financial side.

Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 22. No. 3. S. 446 ff.

4499 HARRIS, Frank: The Shakespearean Rag-Bag.

The Academy May 11, 1907. — Bei Gelegenheit von Raleigh's «Shakespeare».

4500 HAZLITT, William: Characters of Shakespeare's Plays. London: Dent. (292 S.) 12 mo. 1906.

Everyman's Library.

4501 HAZLITT, William: Lectures on the English Comic Writers. With an Introduction by R. Brimley JOHNSON. London: Frowde. (XV, 248 S.) 18 mo.

The World's Classics.

4502 HENSLOWE PAPERS: being documents supplementary to Henslowe's diary. Edited by Walter W. GREG. M. A. London: Bullen. 1907.

Rez.: The Academy 1907. S. 813 f.

4503 HISTORY of English Literature, The Cambridge. Edited by A. W. WARD and A. R. WALLER. Vol. 1. From the beginnings to the cycles of romance. Cambridge: University Press. 1907. (XVI, 504 S.)

4504 HUDSON, R.: Tales from Shakespeare. Tales for the children. London: W. Collins. (125 S.) 12°

4505 HUME, Martin: The Courtship of Queen Elizabeth. A History of the Various Negotiations for her Marriage. Cheaper ed. London: Nash 1906. (412 S.)

4506 Famous INTRODUCTIONS to Shakespeare's Plays by the Notable Editors of the Eighteenth Century, edited with a critical introduction, biographical and explanatory notes by Beverley WARNER, D. D. New York: Dodd, Mead and Company. 1906. (XXXIV, 268 S.)

Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 277 ff. (Wolfgang KELLER).

4508 JAGGARD, William: Shakespeare's Publishers. Notes on the Tudor-Stuart Period of the Jaggard Press. Liverpool: Shakespeare Press. 1907.

4509 JOHNSON, Samuel: Lives of the English Poets. 2 vols. London: H. Frowde. 1906. (498, 500 S.)

The World's Classics.

4510 Jusserand, J. J.: Ben Jonson's Views on Shakespeare's Art.
From Stratford-on-Avon Shakespeare. Vol. 10. 1907.
Rez.: Revue critique d'histoire et de littérature. Anneé 41. 1907. S. 251 f. (Ch. Bastide.)

4511 Kingsley, Charles: Westward Ho! or, the Voyages and Adventures of Sir Amyas Leigh, Knight of Burrough, in the Country of Devon, in the Reign of Her Most Glorious Majesty Queen Elizabeth. Rendered into Modern English. London: Cassell. 1907. (582 S.)
The People's Library.

4512 Lamb, C.: Specimens of English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare, with extracts from the Garrick plays. With notes. London: Routledge 1907. (540 S.)

4513 Lamb, C. and Mary: Tales from Shakespeare. London: Routledge. (384 S.) 12 mo. 1906.
New Universal Library.

4514 Lamb, C. and Mary: Tales from Shakespeare. Illustr. 1906. London: Pearson. (384 S.)

4515 Lamb, C. and Mary: Tales from Shakespeare. Supplementary Readers. 1906. London: Mc Dougall. (64 S.)

4516 Lamb, C. and Mary: Tales from Shakespeare. Cambr. Univ. Press. (176 S.) 1906.
Pitt Press Ser.

4517 Lamb, C. and Mary: Tales from Shakespeare. London: Dent. (340 S.) 12 mo. 1906.
Everyman's Library.

4518 Robert Laneham's Letter: Describing a part of the entertainment unto Queen Elizabeth at the castle of Kenilworth in 1575. Edited with introduction by F. J. Furnivall. London: Chatto and Windus (Duffield and Company. New York: Publishers). 1907. (CLXXXII, 87 S.)
The Shakespeare Library. General Editor Professor J. Gollancz. [2.]

4519 Lathrop, E.: Where Shakespeare set his Stage. London: T. W. Laurie. 1907. (258 S.) 8°
Vgl. The Publishers' Circular. April 13, 1907.

4520 Lee, Sidney: The Call of the West.
The Scribner. May 1907. — L. «hopes to show what Shakespeare and his contemporaries knew of the New World. — Vgl. The Publishers' Circular. April 20, 1907.

4521 Lee, Sidney: Shakespeare's Life and Work. Being an Abridgment, chiefly for the use of students of «A Life of William Shakespeare.» New and revised ed. London: Smith, Elder. 1907. (246 S.)

4522 Lee, Sidney: Notes and Additions to the Census of Copies of the Shakespeare First Folio. 1906. London: Frowde.

4523 Lee, Sidney: Stratford-on-Avon from the earliest times to the death of Shakespeare. With 54 Illustr., chiefly by Herbert Railton and Edward Hull. New and revised ed. With a New Preface. London: Seeley. 1906. (327 S.)
Vgl. No. 3912[a].

4524 Lee, Sidney: Stratford's «Bookless Neighbourhood».
The Athenæum 4140.

4525 Le Gay Brereton, J.: Notes on the Text of Chapman's Plays.
The Modern Language Review. Vol. III. 1907. S. 56 ff.

4526 Lucas, E. V.: The Life of Charles Lamb. 4th ed. revised. London: Methuen and Co. 1907. (774 S)

4527 Marlowe, Christopher: Dramatic Works. London: Routledge. 1906. (494 S.)
The Muses' Library.

4528 Martin, Sir Theodor: Monographs. Garrick, Macready, Rachel, and Baron Stockmar. London: Murray 1906. (341 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 282 f. (R. Fischer.)

4529 Mathew, Arnold Harris and Calthrop, Annette: The Life of Sir Tobie Matthew, Bacon's Alter Ego. London: Elkin Mathews.

4530 Matthews, Brander: The Dramatic Public in the Days of Queen Elizabeth.
The North American Review. March 15.

4531 MATTHEWS, B.: The Elizabethan Dramatists.
The North American Review. March 15.

4532 MAYNADIER, Howard: The Arthur of the English Poets. London. 1907. (454 S.) 8°
Darin S. 285: Shakespeare and Arthurian legends.

4533 MEMPES, Mortimer: Henry Irving. Illustrated. London: Black. 1906. (58 S.) 12°
Portrait Biographies.

4534 MEYER, Arthur W.: Some Characteristics of the Medicine in Shakespeare.
Bulletin of the Johns Hopkins Hospital (Baltimore). Vol. 18. No. 190. (Jan. 1907.) S. 1–11.

4535 MOORMAN, Frederic W.: An Introduction to Shakespeare. With a frontispiece and three full page illustr. Leipzig und Berlin: B. G. Teubner. 1906. (IV, 82 S.)
Rez.: Zeitschr. f. französ. und engl. Unterricht. Bd. 6. S. 267. (H. JANTZEN.) — Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 262. (A. BRANDL.) — Beiblatt zur Anglia Bd. 18. No. 4. (E. KRUISINGA). — Neue phil. Rundschau. 1907. No. 18. (J. JENT.)

4536 MORLEY, Geo.: Sweet Arden. A Book of the Shakespeare Country. Illustr. 1906. London: Foulis. (190 S.) 12mo.

4537 O'CONNOR, G. B.: Elizabethan Ireland, Native and English. London: Sealy, Bryers. 1906. (310 S.)

4538 A PAGEANT of Elizabethan Poetry. Arranged by Arthur SYMONS. London: Blackie. 1906. (412 S.)

4539 England's PARNASSUS. An Anthology of Anthologies. Edited by W. Garnett HORDER. London: J. Pitman. 1906. (XII, 321 S.)

4540 PARROTT, T. M.: Notes on the Text of Chapman's Plays. A. Alphonsus, Emperor of Germany. B. Cæsar and Pompey.
Anglia. Bd. 30. (N. F. 18.) 1907. S. 349 ff, 501 ff.

4541 PARSONS, Mrs. C.: Garrick and his Circle. London: Methuen.

4542 PASTORALS, English. Selected and with an introduction by Edmund K. CHAMBERS. London: Blackie and Son Ltd. 1906.
The Warwick Library, edited by C. H. Herford.

4543 PEABODY, Josephine P.: «Marlowe», a Drama in five Acts. Boston: Houghton. 1906. (156 S.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakesp.-Gesellsch. Bd. 43. S. 244.

4544 PLAYORS and Shakespeare.
Rochester, Post Express. 8. 5. 07.

4545 A great Elizabethan POET. (Richard Barnfield.)
The Academy, May 18, 1907.

4546 Minor POETS of the Caroline Period. Vol. II containing the poems of Shakerley Marmion, Sir Francis Kynaston, John Hall, Sidney Godolphin, Philip Ayres, John Chalkhill, Patrick Carey, William Hammond, and William Bosworth. Edited by George SAINTSBURY. Oxford: Clarendon Press. 1906.
Vgl. The Athenæum 4130.

4547 RALEIGH, Walter: Shakespeare. London: Macmillan and Co. Ltd. 1907. (232 S.) (English Men of Letters.)
Contents: Chapter I: Shakespeare II: Stratford and London. III: Books and Poetry. IV: The Theatre. V: Story and Character. VI: The Last Phase. Index. — Vgl. Lit. Echo. Jg. 9. Sp. 1391. — The Athenæum 4154. — Review of Reviews. May 1907. — Zeitschrift für französ. u. engl. Unterricht. Bd. 6. 1907. S. 556 f. (H. JANTZEN). — Literary Supplement to the Times. 26. 4. 07. — Daily Express. 27. 4. 07. — The Times. London. 3. 5. 07.

4548 RAPPAPORT, A. S.: The English Drama. London: Dent. 1906. (VIII, 130 S.)

4549 REED, Edwin: Bacon and Shakespeare Coincidences. London: Gay and B. 1906. (160 S.)

4550 REYNOLDS, G. F.: «Trees» on the Stage of Shakespeare.
Modern Philology. 1907. October. Bd. V, S. 153–168.

4551 RICHARDS, E.: Some Faustus Notes.
Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 22. No. 2.

4552 RICHARDSON, Mos. Aubrey: The Law of Queen Elizabeth. Being the Life and Character of Robert Dudley, Earl of Leicester, 1533–1588. Illust. London: *T. W. Laurie.* 1907. (400 S.)

4553 Ripon, Bishop of: Address on the Study of Shakespeare. Delivered at the special meeting of the British Empire Shakespeare Society at the Garrick Theatre. London: British Empire Shakespeare Society.

4554 Rogues and Vagabonds of Shakespeare's Youth, the: Awdeley's «Fraternitye of Vacabondes» and Harman's «Caveat». Edited with introduction by Edward Viles and F. J. Furnivall. London: Chatto and Windus. 1907. (150 S.)

4555 Rothschild, J. A. de: Shakespeare and his Way. A Study of the Topical Element in Shakespeare and in the Elizabethan Drama. Being the Harness Prize Essay, 1901. London: E. Arnold. 1906. (264 S.) Gr. 8°

4556 Rowlands, Walter: Among the Great Masters of Literature; Scenes in the Lives of Great Authors. 32 Reproductions of Famous Paintings. London: Richards. 1906. (3 vols. zu 240 S., 240 S., 288 S.)

4557 Rushton, W. L.: Shakespeare's Legal Maxims. Liverpool: Harry Young and Sons. 1907. (61 S.)

4558 Saward, W. T.: «William Shakespeare» — a Play in 4 Acts. London: Mathews. 1906. 16mo.

4559 Shakespeare, A superb.
The Times, Literary Supplement, London, 12. 12. 07. — Besprechung der «Stratford Town» Edition.

4560 Shakespeare, the gem birthday book. London: Nister. 1907. 16°

4561 Shakespeare, W.: Songs from Shakespeare's Plays. London: H. Siegle. 1907. (64 S.)
Songs of Our Islands.

4562 Shakespeareana.
The Athenæum 4180.

4563 Shakespeareana, New. A critical contemporary and current review of Shakespearean and Elizabethan Studies. Conducted by the Shakespeare Society of New York. Vol. VI (No. 1—4. January, April—July, October 1907.) New York City and Westfield, New Jersey, U. S. A. 1907. (142 S., 3 Taf.) 8°

Umschlagtitel: New Shakespeareana [Issued Quarterly.] Weder Irrgläubig noch altgläubig, nur Shakespeare. — [1—4:] An International Review of Shakespearean and Dramatic Study, conducted by The Shakespeare Society of New York, and published for them by The Shakespeare Press of Westfield, New Jersey, U. S. A.

Contents for Vol. 6. No. 1. January 1907.

I. Frontispiece: Facsimile of Title Page of The Play Shadwell «made out of» Timon of Athens.
II. Pemberton, Ir., Henry: Meteor and Meteoric Showers in Shakespeare.
III. Vickery, Willis: General Introduction to the Bankside-Restoration Series.
IV. Not Bacon, but Marlowe or Rutland.
V. Dey, Edward Merton: Department of Textual Criticism.
(«Romeo and Juliet», I. 11. 101—2: «But in that chrystal scales let there be weigh'd
Your lady's love against some other maid.»
By E[dward] M[erton] D[ey].
(«The Winter's Tale», V. 1. 12: «Leon: Bred his hopes out of, true.
Paul: Too true, (my Lord:)».)
By E[dward] M[erton] D[ey].
(«Love's Labour's Lost», II. 1. 45: «Well fitted in Arts glorious in Arms.»)
By E[dward] M[erton] D[ey].
(«As You Like It», II, 1. 50: «Left and abandon'd of his velvet friend.»)
By E[dward] M[erton] D[ey].
VI. Marginalia: A Difficulty with the Baconian Theory. — Modern Language Notes. — Early Knowledge of Shakespeare on the Continent in the Eighteenth Century. — The Malone Society. — The Clifton Shakespeare Society.
VII. Books received.
VIII. Title Page and Index to Volume V.

Contents for Vol. 6. No. 2—3. April-July. 1907.

I. Morgan, Appleton: The Development of The Baconian Hypothesis in The United States. (A chapter of Dr. Morgan's Autobiography.)
II. Platt, Isaac Hull: Two Recent Discussions of the Northumberland Manuscript. (Second Paper.)
III. The Editors: And also a Derby — Authorship Theory.
IV. Pemberton, Ir., Henry: Who was Lamond? Further Study of Hamlet Allusions.
V. Dey, Edward Merton: Department of Textual Criticism.
(«Romeo and Juliet», V. 111. 210—12: «Alas, my liege, my wife is dead to-night;
Grief of my son's exile hath stopp'd her breath.
What further woe conspires against mine age?»)
By E[dward] M[erton] D[ey].

(«Romeo and Juliet», IV. 111. 28—29: «and yet, methinks is should not,
For he hath still been tried a holy man.»)
By E[dward] M[erton] D[ey].
(«Romeo and Juliet», V. 111. 170: «This is thy sheat (stabs herself ; there rust and let me die.»)
By E[dward] M[erton] D[ey].

VI. Marginalia: Mr. Pemberton's Correction as to the Meteor Allusions in «Hamlet» and «Julius Caesar». — Prof. Churchill once more. — Lord Bacon on Spelling Reform. — A suggested portrait of Shakespeare at 24, with Illustration.

VII. Books received.

Contents for Vol. 6. No. 4. October 1907.

I. Frontispiece: Facsimile of Letter from Richard Mansfield to Dr. Morgan.

II. MORGAN, Appleton: The Development of the Baconian Hypothesis in the United States. Judge Holmes's «Authorship of Shakespeare». «The Shakespearean Myth.» A Further Chapter of Dr. Morgan's Autobiography.

III. DEY, Edward Merton: Department of Textual Criticism.
(«Tempest», I. 11. 144—168: «Pros. — — — —
In few, they burried us aboard a bark,
Bore us some leagues to sea; where they prepared
A rotten carcass of a butt, not rigg'd,
Nor tackle, sail, nor mast;
Mir.: How came who ashore?
Pros.: By Providence divine.
Some food we had, and some fresh water, that
A noble Neapolitan, Gonzalo,
Out of his charity, who being then appointed
Master of this design, did give us, with
Rich garments, lines, stuffs and necessaries,
Which since have steaded much; so, of his gentleness
Knowing I loved my books, he furnish'd me
From mine own library with volumes that
I prize above my dukedom.»)
By E[dward] M[erton] D[ey].
(«Romeo and Juliet», I, 11. 26—30: «Such comfort as do lusty young men feel
When well-apparell'd April on the heel
Of limping winter treads even such delight
Among fresh female buds shall you this night,
Inherit at my house;»)
By E[dward] M[erton] D[ey].
(«Love's Labour's Lost», V. 1. 37—46: «Arm. Men of place, well en-countered.
Hol. Most military sir, salutation.
Moth. (Aside to Costard) — — —
Cost. — — — — — — — — — —
Moth. Peace! the peal begins»)
By E[dward] M[erton] D[ey].
(«Love's Labour's Lost», V. 11. 750—53: «The extreme parts of time extremely forms
All causes to the purpose of his speed,
And often at his very loose decides
That wich long process could not arbitrate.»)
By E[dward] M[erton] D[ey].
(«The Winter's Tale», I. 11. 11—14: «I am questioned by my fears, of what may chance,
Or breed upon our absence that may blow
No sneaping winds at home, to make us say,
«This is put forth too truly.»»)
By E[dward] M[erton] D[ey].
(The Winter's Tale», I. 11. 74—5: «The imposition clear'd
Hereditary ours.»)
By E[dward] M[erton] D[ey].

IV. Marginalia: Shakespeare sans Scenery. — The Alleged Portrait of Shakespeare at 24, an excellent likeness of somebody else. — Death of Richard Mansfield. — Death of Alfred Waites. — Death of W. J. Craig.

V. Books received.

VI. Publisher's Department.

4564 SHAKESPEARE LIBRARY, The. General Editor: Prof. GOLLANCZ. London: Chatto and Windus. 1907.

1. GREGG, W : Lodge's «Rosalynde» being the Original of Shakespeare's «As You Like It». — 2. LANEHAM's Letter: Describing a part of the entertainment unto Queen Elizabeth at the castle of Kenilworth in 1575: Edited with introduction by F. J. FURNIVALL. — 3. The Rogues and Vagabonds of Shakespeare's Youth. Edited with an Introduction by E. Viles and F. J. Furnivall.

4565 SHAW, Bernard: Dramatic Opinions and Essays with an Apology. Containing as well a word on the dramatic opinions and essays of Bernard Shaw by James HUNEKER. 2 vols. London: Archibald Constable and Co. Ltd. (XXV, 447; VII, 460 S.)

Enthält: Vol. I: Poor Shakespeare. — A new Lady Macbeth (Miss Lillah McCarthy). — «Romeo and Juliet». — «Henry IV.». — Vol. 2. Toujours Shakespeare. — Richard *himself* again (Richard III.) — Better than Shakespeare. — Shakespeare in Manchester. —

Mainly about Shakespeare. — «Hamlet». — Shakespeare and Mr. Barrie. — Hamlet revised. — Tappertit on Caesar. — Shakespeare's Merry Gentlemen. — [Selections from the «Saturday Review» 1895—1898.]

4566 Shore, W. Teignmouth: Shakespeareomania.
The Academy. June 15. 1907. — Schließt an den Artikel: Elizabethan Stage Scenery by Ch. Stopes (Fortnightly Review June 1907) an.

4567 Smith, Francis A.: The Critics versus Shakspere. A Brief for the Defendant.
New York: The Knickerbocker Press. 1907. (128 S.)

4568 Smith, G. C. Moore: Shakespeareana.
The Modern Language Review. Vol. 2. No. 4. S. 347 f. — «Twelfth Night» III, ii, 45; III, ii, 71; «King John» III, iii; «Julius Caesar» V, i, 56—58.

4569 Specimens of English Dramatic Poets who lived about the time of Shakespeare. With Extracts from the Garrick Plays. With Notes by Charles Lamb. London: Routledge. 1907. (540 S.)
London Library.

4570 Stendhal, de: Racine et Shakespeare. Edited by Leon Delbos. Oxford: Clarendon Press.
Oxford Higher French Series.

4571 Sterling, Sara Hawks: Shakespeare's Sweetheart. Illust. by Clara Cleone Peak. Port Pub. Co. 1906. (282 S.)

4572 St. John, Christopher: Ellen Terry. Illust. London: Lane. (VIII, 97 S.)
Stars of the Stage, edited by J. T. Green.

4573 Stobart, J. C.: The Shakespeare Epoch. 1600—1625. London: Arnold. 1907. (160 S.)
Epochs of English Literature.

4574 Stoll, Elmer Edgar: The Objectivity of the Ghosts in Shakespeare.
Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 22. 1907 (New Series, Vol. 15) S. 201—233.

4575 Stopes, Charlotte Carmichael: Elizabethan Stage Scenery.
The Fortnightly Review. June 1907. S. 1107—1117. — Vgl. «Shakespeareamonia». The Academy. June 15. 1907.

4576 Stopes, Charlotte C.: Shakespeare's Warwickshire Contemporaries. London: Gibbings. 1907.

4577 Stronach, George: «Lord Bacon».
The Academy. October 12, 1907. No. 1849. Bacon was never «Lord Bacon». Till 1603 he was Mr. Francis Bacon. Then he became Sir Francis Bacon, Knight. In 1619 he attained the dignity of Lord Chancellor, with the title of Viscount Verulam, and in the following year he was created Viscount St. Albans. — Dagegen: Alfred E. Thiselton. The Academy. Oct. 19. 1907. «For some months prior to his appointment as Lord Chancellor, Bacon held the position of Lord Keeper, and, again, some months elapsed between his appointment as Lord Chancellor and his elevation to the peerage. During his tenure of these offices until such elevation, I submit that he would properly be described as "my Lord Bacon" or "Lord Bacon", if only by way of courtesy.»

4578 Terry, Ellen: Memories.
Review of Reviews. November. 1907. (S. 508.)

4579 Thomson, C. L.: A First Book in English Literature. Part 3. From Lindsay to Bacon. London: H. Marshall and Son. 1906. (XI, 355 S.)

4580 Tolstoy, L.: On Shakespeare. London: Everett. 1907.

4581 A Treasury of English Literature. (From the Beginning to the 18th Century.) Selected and arranged, with translations and glossaries, by Kate M. Warren. With an introduction by Stopford A. Brook. London: A. Constable & Co. 1906. (VIII, 973 S.)

4582 Tucker, T. G.: The Foreign Debt of English Literature. London. 1907. 278 S.) 8°

4583 Tunison, J. S.: Dramatic Traditions of the Dark Ages. Chicago: The University of Chicago Press. (London: Fisher Unwin.) 1907. (350 S.)

4584 Wood, Stanley: Studies of Shakespeare's Characters as revealed in Twelve Representative Plays. London: G. Gill. 1907. (322 S.)

4585 Wyndham, Henry Saxe: The Annals of Covent Garden Theatre from 1732—1897. Bd. 1. 2. London: Chatto and Windus 1906. (400, 376 S.)

II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH, SCHWEIZ[1])

a. Gesamt-Ausgaben
[in Original und Übersetzung]

[Nichts erschienen.]

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

Antonius and Cleopatra.

4586 Szenenbilder aus Beerbohm-Trees Inszenierung von Shakespeares «Antony and Cleopatra».
Bühne und Welt. Jg. 9. No. 14.

4587 Shakespeare, W.: Antonius u. Cleopatra. Aufführung in Düsseldorf bei den Goethe-Festspielen nach Max Grubes Bearbeitung.
Kölnische Zeitung. 8. 7. 07. — Rheinisch-Westfälische Zeitung. 4. 7. 07.

As You Like It.

4588 Shakespeare, W.: «Wie es Euch gefällt». Lustspiel. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Thdr. Lino. Ulm: Gebr. Nübling. (83 S.) 8°

4589 Shakespeare, W.: «Wie es Euch gefällt». Aufführung auf dem Bergtheater im Harz.
Halberstädter Zeitung. 19. 7. 07.

Coriolanus.

4590 Shakespeare: «Coriolan». Hrsg. von E. Wasserzieher.
Die ausländischen Klassiker. Leipzig: H. Bredt. (120 S.) 8°

4591 Shakespeare, W.: «Coriolan». Aufführung bei den Goethe-Festspielen in Düsseldorf.
Düsseldorfer Tageblatt. 1. 7. 07.

Hamlet.

4592 Shakespeare, W.: «Hamlet», erkl. von H. Fritsche, neu hrsg. von H. Conrad. Berlin: Weidmann 1907.
Weidmannsche Sammlung französ. u. engl. Schriftsteller mit deutschen Anm., hrsg. von L. Bahlsen und J. Hengesbach. No. 5.
Rez.: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 111, H. 3. 4. (E. Kröger.) — Literarisches Zentralblatt. 1907. No. 31. Sp. 995. (Max Lederer.)

4593 Shakespeare, W.: «Hamlet», Prinz von Dänemark. Trauerspiel. Leipzig: Schmidt & Günther. (595 S.)

4594 Hamlet in Hinterindien.
Bohemia. Prag, 20. September.

4595 Bülow, Hans v.: Briefe aus der Meininger Zeit.
Neue Rundschau XVIII, 10. — Darin ein Brief an Emil Mauerhof (März 1884) über dessen Hamletbuch.

4596 Daffis, Hans: Goethe und «Hamlet».
Vossische Zeitung. Sonntagsbeilage. No. 41.

4597 Döring, A.: Der Rappierwechsel im «Hamlet».
Vossische Zeitung. 1907. No. 177. — Vgl. dazu: G. Altmann: Die Schaubühne. Jg. 3. 1907. S. 491.

4598 Eichhoff, Theodor: Versuch einer praktischen Hamlet-Kritik.
Anglia. Bd. 30. S. 56 ff. — Scheidet «Theatermanuskript» Q 1603 von «Verlegermanuskripten» Q 1604 und F 1623 und sucht aus der Q 1603 den «echten Hamlet» herauszuschälen.

4599 Fasterding, Gustav: Wer war Hamlet?
Deutsche Zeitung (Wien). No. 12828.

4600 Koffka, Fritz: Novelli als «Hamlet».
Die Schaubühne. Berlin. Jg. 3. No. 31. S. 102 ff.

4601 Lüdemann: Über den Begriff der Tragik und die Tragik im «Hamlet».
Programm Pankow. 1906. (7 S.) 4°

---

[1]) Soweit in deutscher Sprache erschienen.

4602 Meier, K.: Klassisches im «Hamlet».
Progr. des König Georg-Gymn. Dresden. (56 S.) 4°
Vgl. Dresdener Anzeiger. Montagsbeilage. 1907. No. 12.

4603 Schick, Josef: Das Corpus Hamleticum.
Verhandlungen des 12. allgemeinen deutschen Neuphilologentages 1907. S. 128—134.

4604 Sinsheimer, Hermann: Eine «Hamlet»-Aufführung.
Die Schaubühne. Berlin. Jg. 3. No. 45. S. 453. — Die Mannheimer Neueinstudierung.

4605 Vershofen, W. L.: Gedanken zur Technik des Dramas erläutert an Shakespeares «Hamlet».
Bonn: P. Hanstein. (87 S.) 8° [Programm.]

4606 Hamlet, der Anstößige.
Vossische Zeitung. 4. VIII. 1907. — Auf Grund des Mikadoverbotes in London wurde an den engl. Ministerpräsidenten der ironische Antrag gerichtet, künftig auch Hamlet zu verbieten, weil in ihm der König von Dänemark als Mörder erscheine, was eine Rücksichtslosigkeit gegen einen befreundeten Staat wäre.

4607 Shakespeare, W.: «Hamlet». Gastspiel Beerbohm Tree.
Vossische Zeitung. Berlin 18. 4. 07. Abendausgabe.

4608 Hamlet. Szenenbild von der Aufführung des Kgl. Schauspielhauses zu Berlin.
Bühne und Welt. 9. Jg. No. 10.

Henry IV

4609 Shakespeare, William: First part of King «Henry IV». Ausgabe für Studenten. Hrsg. von Prof. Dr. Gust. Krüger.
Leipzig: G. Freytag. Wien: F. Tempsky. 1907. (122 S.) 8° (Freytags Sammlung französischer und englischer Schriftsteller).
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 6. 1907. S. 558f. (H. Jantzen.)

Julius Caesar

4610 Shakespeare, William: «Julius Caesar». A Tragedy. With introduction and explanatory notes ed. by Prof. K. Grosch. (Ausg. B.: Einleitung und Anmerkungen in engl. Sprache.) Berlin: C. Flemming. 1907. (XXIV, 109 S.)
Schriftsteller, englische und französische, der neueren Zeit. Für Schule und Haus hrsg. von J. Klapperich. Bd. 47.

4611 Shakespeare: «Julius Caesar», erläutert und gewürdigt für höhere Lehranstalten und zum Selbststudium von Gymn.-Prof. Dr. Pet. Hau.
Die ausländischen Klassiker. Leipzig: H. Bredt. 6. Bd. (IX, 105 S.) 8°

4612 Shakespeare, W.: «Julius Caesar» erkl. von A. Schmidt, neu hrsg. von H. Conrad. Berlin: Weidmann. 1907.
Weidmannsche Sammlung französ. und engl. Schriftsteller mit deutschen Anm., hrsg. von L. Bahlsen und J. Hengesbach. No. 7.

4613 Shakespeare, W.: «Julius Caesar». A Tragedy. Für den Schulgebrauch hrsg. von August Sturmfels. Leipzig und Wien: Freytag & Tempsky. (Freytags Sammlung französ. und engl. Schriftsteller 2.)
Rez.: Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht Bd. 6. S. 267. (H. Jantzen.)

4614 Shakespeare, William: «Julius Caesar». A tragedy. Für den Schulgebrauch hrsg. von Prof. Dr. Aug. Sturmfels.
Leipzig, G. Freytag. — Wien, F. Tempsky. (147 S.) 8°

4615 Werner, Richard Maria: Hebbels Theaterbearbeitung von Shakespeares «Julius Caesar». Nach ungedrucktem Material mitgeteilt.
Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Jg. 58. 1907. S. 385ff.

4616 Shakespeare, W.: «Julius Caesar». Neueinstudierung auf dem Wiener Burgtheater.
Neue Freie Presse. Wien. 23. 12. 07. — Die Zeit. Wien. 24. 12. 07.

4617 Hotho, Friedrich: Antoines «Julius Cäsar«.
Die Schaubühne. Jg. 3. 1907. S. 174ff.

King Lear

4618 König Lear f. d. französ. Bühne bearb. von Pierre Loti. Aufführung im Pariser Odeon-Theater.
Berliner Tageblatt. 18. September. Morgenausgabe.

4619 Eidam, Chr.: Über Kordelias Antwort (King Lear I, 97—100) sowie über die Neubearbeitung des Schlegel-Tieck.
Die neueren Sprachen. Februar.

4620 Görres, K.: «König Lear», eine soziale Tragödie.
Germania. Berlin. Beilage. 1907. No. 11. 12.

4621 Pietsch, Ludwig. Lears Frauen.
Vossische Zeitung. Berlin. 11. 5. 07.

Macbeth

4622 Shakespeare, W.: «Macbeth» erklärt von H. Conrad. Berlin: Weidmann. 1907. (XXXIX, 100 u. 104 S.) 8°
Weidmannsche Sammlung französ. und engl. Schriftsteller mit deutschen Anm., hrsg. von L. Bahlsen und J. Hengesbach.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 6. 1907. S. 557 f. (H. Jantzen.)

4623 Shakespeare, William: The Tragedy of «Macbeth». Hrsg. v. Dr. H. Dhom.
Klassiker-Bibliothek, frz. u. engl. Hrsg. v. J. Bauer u. Dr. Th. Link. München: Lindauer (XX, 79 u. 47 S.) 8°

4624 Stodte, Herm.: Lady Macbeth. Eine Charakterstudie.
Die Masken. Düsseldorf. II, 18.

4625 Wohlrab, Mart.: «Shakespeares Macbeth». Dresden: Ehlermann. (82 S.)
Ästhetische Erklärungen klassischer Dramen. 7. Bd.

4626 Shakespeare, W.: «Macbeth». Aufführung im deutschen Schauspielhaus zu Hamburg durch Freiherrn von Berger.
Kieler Zeitung. 6. 3. 07.

4627 Shakespeare, W.: «Macbeth». Tragödie in fünf Aufzügen. Deutsch von F. Th. Vischer.
Aufführung am Kgl. Hoftheater zu Stuttgart am 4. November als erster Versuch, die Vischersche Verdeutschung auf die Bühne zu bringen. — Vgl. Das literarische Echo. Jg. 10. H. 5. Sp. 355.

Merchant of Venice

4628 Shakespeare, W.: «The Merchant of Venice», erkl. von H. Fritsche, neu hrsg. von L. Proescholdt. Berlin: Weidmann. 1907.
Weidmann'sche Sammlung französ. und engl. Schriftsteller mit deutschen Anm., hrsg. von L. Bahlsen und J. Hengesbach. No. 2.

4629 Strasser, J.: Shakespeare als Jurist. Versuch einer Studie über Shakespeares «Kaufmann von Venedig». Halle a. S.: Otto Thiele. 1907. (V, 32 S.)

Midsummer Night's Dream

4630 Heine, Gerhard: Shakespeares «Sommernachtstraum» und «Romeo u. Julia».
Programm. Bernburg. Karlsgymnasium. (32 S.) 4°

Much Ado About Nothing

4631 Jacobsohn, Siegfried: «Viel Lärm um nichts».
Die Schaubühne. Berlin. Jg. 3. No. 40. S. 304 ff. — Aufführung am Kgl. Schauspielhaus zu Berlin.

4632 Viel Lärm um nichts.
Szenenbild (IV, 2) von der Aufführung des Kgl. Schauspielhauses zu Berlin. Bühne und Welt. Jg. 10. No. 2.

Richard III.

4633 Pape, O.: Über die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares «Richard III.»
Diss. phil. Erlangen 1906. (49 S.) und in Archiv für Stenographie hrsg. von C. Dewischeit. Jg. 57 (1906) S. 152 ff.

Romeo and Juliet

4634 Hausschild, G. R.: Das Verhältnis von Goethes «Romeo und Julia» zu Shakespeares gleichnamiger Tragödie.
Frankfurt a. M.: Gebr. Knauer. (57 S.) Lex. 8°

4635 Klingbeil, W.: Der poetische Wert der beiden ersten Quartos von Shakespeares «Romeo and Juliet» und die Art ihrer Entstehung.
Diss. phil. Königsberg. (127 S.) 8°

4636 Stümcke, Heinrich: «Romeo und Julia» im Deutschen Theater zu Berlin.
Bühne und Welt. Jg. 9. No 10. S. 428.

4637 Wendling: Goethes Bühnenbearbeitung von «Romeo und Julia».
Programm. Zabern. Gymnasium.

4638 ROMEO UND JULIA. Aufführung durch Reinhardt im Deutschen Theater zu Berlin.
Die Schaubühne. Jg. 3. 1907. S. 143 ff. — Preußische Jahrbücher. Bd. 127. 1907. S. 525 ff.

Taming of the Shrew

4639 RÖSLER, Margarete: Die Beziehungen von Fletchers «The Tamer Tamed» zu Shakespeares «Taming of the Shrew».
6. Jahresbericht des städt. Mädchen-Lyzeums in Brünn über das Schuljahr 1906—1907. (13 S.) — Vgl. Deutsche Literaturzeitung. 1907. No. 48. Sp. 3048.

4640 DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG. Szenenaufnahmen.
Bühne und Welt. Jg. 9. No. 9.

4641 SHAKESPEARE, W.: «Der Widerspenstigen Zähmung». Aufführung in Düsseldorf bei den Goethe-Festspielen.
Niederrheinische Volkszeitung. 4. 7. 07.

Tempest

4642 MEIER, Konrad: Über Shakespeares «Sturm».
Die Neueren Sprachen. Bd. 15. 1907. H. 4. 5. 6.

4643 NORDHAUSEN, Rich.: Die Rettung Calibans.
Münchener N. Nachr. 523. 1906.

Timon of Athens

4644 BERTRAM, F.: Die Timonlegende, eine Entwicklungsgeschichte des Misanthropentypus in der antiken Literatur.
Heidelberger Diss. 1906. (99 S.) 8°

Twelfth Night

4645 WAS IHR WOLLT. Aufführung im Kgl. Schauspielhause zu Berlin.
Die Schaubühne. Berlin. Jg. 3. 1907. S. 318 ff.

4646 EULENBERG, Herbert: Malvolio.
Die Schaubühne. Berlin. Jg. 3. No. 48. S. 523 ff.

4647 JACOBSOHN, Siegfried: Salten und Shakespeare.
Die Schaubühne. Berlin. Jg. 3. Nr. 43. S. 388. — Über «Was Ihr Wollt». Aufführung durch Reinhardt im Deutschen Theater.

A Winter's Tale

4648 CONRAD, Hermann: Das «Wintermärchen» als Abschluß von Shaksperes Denken und Schaffen.
Preußische Jahrbücher. 1907. Oktober.

4649 STAHL, E. L.: Das «Wintermärchen» in England.
Die Masken. Düsseldorf. II, 12.

4650 SHAKESPEARE, William: Ein Trauerspiel in Yorkshire. Übers. u. m. e. einführ. Vorwort v. Alfr. Neubner.
Shakespeare-Bühne, neue. II. Berlin: Elsner. (IX, 49 S.) gr. 8°

---

c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

4651 KRALIK, Rich. v.: Shakespeares epische und lyrische Dichtungen.
Die Kultur. Wien. VIII, 4.

4652 SCHÜCKING, L. L.: Die Widmung der Sonette Shakespeares.
Frankfurter Zeitung. 26. 3. 07.

---

d. ANTHOLOGIEN, AUSZÜGE, KONKORDANZEN UND ÄHNLICHES

4653 FISON, E. u. ZIEGLER, M.: Select extracts from British and American authors in prose and verse for the use of schools. 3. ed. Carefully revised a. enlarged by Proff. DD. E. Regel a. Fr. Kriete.
Halle: H. Gesenius. (IX, 427 S.) gr. 8°

4654 RICKEN, Wilhelm: Perlen englischer Poesie von Shakespeare bis Tennyson.
Progr. der Oberrealschule zu Hagen i. W. 1906. (63 S.)

---

e. Shakespeareana

4655 Achelis, Theodor: Eine neue Shakespeare-Biographie.

Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft. Beilage des «Hamburgischen Correspondenten». 23. 6. 07. — Im Anschluß an Wolffs Shakespeare.

4656 Alafberg, Fr.: Wolfgang Heribert von Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker. Berlin: E. Ebering. 1907. (IV, 156 S.)

Beiträge, Berliner zur germ. und roman. Philologie. Germ. Abtg. Nr. 19. — Über Shakespeareaufführungen: besonders S. 40, 151. — Das 3. Kapitel auch als Diss. phil. Berlin erschienen.

4657 Alvor, Pet.: Das neue Shakespeare-Evangelium. 2. bed. verm. Aufl. Hannover: A. Sponholz. (XXI, 132 S.)

Rez.: Deutsche Lit. Ztg. No. 32. Sp. 2020ff. (Schipper.) — Die Schaubühne. Berlin. Jg. 3. S. 651f. — Vgl. Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Ges. 43. No. 4077. (H. Lück.) — Berliner Börsencourier. 18. 10. 07.

4658 Alvor, Peter: Der heutige Stand der Shakespearefrage. Hannover: Ad. Sponholz, G. m. b. H. 1907. (24 S.)

4659 Aram, Kurt: Max Reinhardt und William Shakespeare.

«März». München. I. Februar. S. 312—17.

4660 Arnold, Robert F.: Das moderne Drama. Straßburg: Karl J. Trübner. 1907. (X, 388 S.)

Sh. vielfach zitiert. S. das «Personenregister» S. 369.

4661 Aronstein, Ph.: Ben Jonson. Berlin: Felber. 1906. (X, 278 S.)

(Literarhistorische Forschungen. H. 34.)
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Ges. Bd. 43. S. 289. (W. Bang). — Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. No. 5. (E. Koeppel.)

4662 Avonianus [d. i. Robert Hessen]: Shakespeare-Unsinn.

«März». München. I, 12. — Enthält kritische Betrachtungen zu Conrads Revision von Schlegel-Tieck, zur Bacon-Frage, zu Wolffs neuer Biographie.

4663 Badke, Otto: Die neue Shakespearerevision.

Die Neueren Sprachen. Bd. 15. H. 3. S. 129ff. — (Conrads Revision von Schlegel-Tieck.)

4664 Bayrhammer, Max: Eine Wallfahrt nach Stratford.

Frkf. Ztg. 5. Sept. Drittes Morgenbl. — Vgl. dazu 8. Sept. Drittes Morgenbl.

4665 Behrend, Alfred: Nicholas Rowe als Dramatiker.

Diss. phil. Königsberg. 1907. (66 S.)

4666 Bellermann, Ludwig: Gedanken über Hermann Conrads Revision der Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung.

Vossische Zeitung. Berlin. 1907. Sonntagsbeilage No. 10ff.

4667 Bleibtreu, Karl: Die Lösung der Shakespeare-Frage. Eine neue Theorie. Leipzig: Theod. Thomas. (174 S.).

Sucht Lord Roger Rutland als Verfasser der Dramen Sh.s zu erweisen. — Inhalt: Was wissen wir von dem Stratforder? — Die angeblichen Zeugnisse für des Stratforders Autorschaft. Sonett 111 und Ben Jonsons Zeugnis. — Die Folio-Ausgabe. — Die Bacon-Theorie. — Weitere geistige und persönliche Merkmale Shake-speares. — Die Sonette. — Fernere persönliche und politische Umstände. — Der richtige Mann. — Rutlands Tod. — Aufnahme der Theorie und blöde Gegenargumente. — Schluß-Entkräftung der Gegenargumente.

4668 Bleibtreu, Karl: Der wahre Shakespeare. 2. Aufl.

München: G. Müller. (49 S.) gr. 8°

4669 Bohm, W.: Zur Shakespearefrage.

Bremer Nachrichten. 3. u. 10. 3. 07.

4670 Brandl, Alois: Zu Conrads Revision von Schlegel-Tiecks Shakespeare.

Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 6. S. 43ff. — Vgl. auch Eidam, Chr. und Badke, Otto.

4671 Bridge, Frederick: Das «Shakespeare»-Musik- und Geburtstagsbuch. (engl. u. dtsch.)

Leipzig: Bosworth & Co. 1907. (269 S.) kl. 8°

4672 Bube, J.: English Poetry for German schools. In 3 parts.

Berlin-Schöneberg: Langenscheidt. I. u. II. (VI, 48 u. IX, 82 S.) III. (XI, 195 S.) 8°

4673 Conrad, Hermann: Erwiderung [auf Brandls Aufsatz: Zu Conrads Revision von Schlegel-Tiecks Shakespeare].

Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 6. S. 48ff.

4674 Conrad, Hermann: Murray's New English Dictionary und die Shakespeare-Interpretation.
Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 6. S. 193ff.

4675 Conrad, Hermann: Zu Shakespeares Geburtstag.
Der Tag. Berlin. 23. 4. 07. — Feiert Sh. als «den Vertreter des Germanentums in seiner höchsten Möglichkeit».

4676 Conrad, Hermann: Tolstoi contra Shakespeare.
Bühne und Welt. Jg. 9. No. 9. 370ff.

4677 Deutschen, Die, und Shakespeare.
National-Zeitung. Berlin. 11. 4. 07.

4678 Diehl, Ludwig: Englische Schreibung und Aussprache im Zeitalter Shakespeares, nach Briefen und Tagebüchern. Halle: Druck von E. Karras. 1906.
Diss. phil. Gießen. — Vgl. 4128".
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. No. 8. (E. Kruisinga.)

4679 Dobbinck, A.: Die lateinischen Zitate in den Dramen der wichtigsten Vorgänger Shakespeares.
Diss. phil. Straßburg. 1907. (60 S.)

4680 Eckhardt, E.: Die Komik in Shakespeares Trauerspielen.
Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jg. 21. 1907. H. 12. S. 737—52. — Nur wenig veränderter Abdruck eines Vortrages, der im Oktober 1903 auf der Hallischen 47. Philologenversammlung gehalten wurde.

4681 Eidam, Chr.: Die Conradsche Revision des Schlegel-Tieck.
Blätter für das Gymnasial-Schulwesen. Bd. 43. H. 7/8.

4682 Eidam, Christian: Die von Conrad neubearbeitete Schlegel-Tieck'sche Shakespeare-Übersetzung und die Kritik.
Zeitschrift für französ. u. engl. Unterricht. Bd. 6. S. 63ff. — Vgl. auch Badke, Otto.

4683 Engel, Ed.: Shakespeare in Deutschland.
Berliner Tageblatt. Der Zeitgeist. No. 48. 1906.

4684 Engel, Eduard: Wer hat die Dramen Shakespeares geschrieben?
Montagsblatt. Wissenschaftl. Wochenbeilage der Magdeburgischen Zeitung. 11. u. 18. 11. 07.

4685 Eulenberg, Herbert: William Shakespeare.
General-Anzeiger. Düsseldorf. 25. 5. 07.

4686 Farrer, J. A.: Literarische Fälschungen. Mit einer Einführung von Andr. Lang. Aus dem Engl. von Fr. J. Kleemeier. Leipzig: Th. Thomas. 1907. (XXIII, 223 S.)
Shakespeare: SS. XIV, 108, 166, 177—194.

4687 Fiedler, H. G.: Über die Entdeckung eines angeblichen Jugendporträts Shakespeares.
Das literarische Echo. Jg. 9. H. 12. Sp. 964. — Das Bild hing bis vor kurzem in der Gaststube einer Dorfschenke in Winston, nicht weit von Darlington, in der nordenglischen Grafschaft Durham. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Droeshout-Porträt in Stratford und dem Chandos-Porträt der National Gallery ist nicht zu verkennen.

4688 Francke, Otto: Carl August und das Weimarische Hoftheater.
Bühne und Welt. Jg. 9. No. 23. — Über Shakespeareaufführungen S. 440. — P. A. Wolff als Hamlet. S. 444.

4689 Franz, W.: Die treibenden Kräfte im Werden der englischen Sprache. Heidelberg: Winter. 1906. (22 S.)
Vgl. Neue philolog. Rundschau. 1907. H. 1.

4690 Freidenker-Bibliothek: Gedankenperlen aus den Werken hervorragender Geister.
Nürnberg. (Leipzig, Leipziger Buchdruckerei. 16 S.) 8°

4691 Freund, Frank: Shakespeare im heutigen England.
Die Schaubühne. III, 29.

4692 Friedrich, Paul: Das Frauenideal der Bühne.
Bühne und Welt. Jg. 10. No. 6. — S. 230f. über Shakespeares Frauengestalten.

4693 Friedrich, Paul, Der deutsche Shakespeare.
Der Osten (Breslau) XXXIII, 4. — Gibt der Sehnsucht nach einem deutschen Sh. Ausdruck.

4694 Fulda, Ludwig: Shakespeares Lustspiele und die Gegenwart.
Hamburger Nachrichten. 22. 10. 07. Bericht über einen Vortrag. Vgl. auch Jahrbücher der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 43.

4695 Genée, Rudolf: Antiquarisches und etwas Shakespeare.
Vossische Zeitung. Berlin. Sonntagsbeilage. 1907. S 367f. — Handelt über einige deutsche Shakespeareübersetzungen und Bearbeitungen, besonders von «Macbeth».

4696 GLEICHEN-RUSSWURM, Alexander v. Auf Shakespeares Spuren. Ein historischer Spaziergang durch London.
Vossische Zeitung. Sonntagsbeilage. No 36.

4697 GOLDSCHMIDT, K. W.: Wir und Shakespeare.
Das literarische Echo. Jg. 9. H. 7. Sp. 491 ff.

4698 GRIEBEN, Ernst: Das Pagenmotiv im englischen Drama.
Diss. phil. Rostock. 1906. (81 S.)

4699 GROTE, W.: Das London zur Zeit der Königin Elisabeth in deutscher Beleuchtung. I. II. III.
Die neueren Sprachen. XIV, 8. 9. 10.

4700 GUTERMANN, Shakespeare und die Antike.
Wissenschaftl. Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Karls-Gymnasiums in Heilbronn. Ostern 1906. (23 S.) gr. 8°
Rez.: Litbl. f. germ. u. rom. Philol. 1907. No. 1. Sp. 13 f. (O. GLÖDE.)

4701 HAAS, Lorenz: Verleger und Drucker der Werke Shaksperes bis zum Jahre 1640.
Diss. phil. Erlangen. (53 S.)

4702 HARDEN, Maximilian: Das Theater.
Die Zukunft. Berlin 25. 5. 07. Über Shakespeare besonders Seite 255 ff.

4703 HECKE, Gust.: Meisterworte der Weisheit und Erkenntnis aus Dichtern und Denkern.
Berlin: A. Unger. (XI, 224 S.) 8°

4704 HENKEL, H.: Vom Blankvers bei Shakespeare und im deutschen Drama.
Studien zur vergl. Literaturgeschichte. VII, 1.

4705 HIRSCH, Friedrich E.: Das Theater im Theater.
Leipziger Tageblatt. No. 251.

4706 HOLZER, Gust.: Die Apotheose Bacon-Shakespeares. Eine Studie.
Karlsruhe: F. Gutsch. (31 S.) Lex. 8°

4707 HOPPE, F.: Histriomastix-Studien. Ein Beitrag zur Geschichte der engl. Literatur im 17. Jahrhundert.
Diss. phil. Breslau. 1906. (58 S.)

4708 HOROWITZ-BARNAY, Ilka: Vom Burgschauspieler Karl Meixner. Ungedruckte Briefe und Erinnerungen.
Bühne und Welt. Jg. 9. No. 24. — Seine Shakespearerollen. S. 501.

4709 ISCHER, Rudolf: Ein Beitrag zur Kenntnis von Wielands Übersetzungen.
Euphorion. Bd. 14. 1907. S. 242 ff.

4710 JAHRBUCH der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois BRANDL und Wolfgang KELLER. 43. Jg. Mit zwei Bildern. (1. The Grafton Portrait of Shakespeare at Winston, near Darlington, England. 2a. Stella Hohenfels als Ophelia. 2b. Ellen Terry als Hermione.) Berlin-Schöneberg: Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt.) 1907. (XXXII, 492 S., 2 Bilder auf 2 Blättern.) 8°

Inhalt:

BRANDL, A.: Jahresbericht für 1906/7 erstattet in der Generalversammlung vom 23. April 1907 durch den Präsidenten. (S. VII–XI.)
FULDA, Ludwig: Shakespeares Lustspiele und die Gegenwart. Festvortrag. (S. XII—XXXII.)
RÜHL, Ernst: «The Tide taryeth no Man.» Ein Moralspiel aus Shakespeares Jugendzeit. (S. 1—52.)
KILIAN, Eugen: Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. 4. «Der Kaufmann von Venedig.» 5. «Othello.» 6. «Hamlet.» (S. 53–97.)
WEILEN, Alexander von: Laube und Shakespeare. (S. 98—137.)
SHAKESPEARE auf der deutschen Bühne. VIII. Stella von Hohenfels: Ophelia. Von Helene Richter. (S. 138—146.)
STAHL, Ernst Leopold: Ellen Terry als Hermione. (S. 147—154.)
BECKER, Dr. Gustav: Zur Quellenfrage von Shakespeares «Sturm». (S. 155—168.)
POKROWSKY, Michael: Puschkin und Shakespeare. (S. 169—209.)

Kleinere Mitteilungen:

KOEPPEL, E.: Shakespeares «Julius Caesar» und die Entstehungsgeschichte des anonymen Dramas «The Wisdome of Doctor Dodypoll». (S. 210—212.)
SKUTSCH, F.: God save the Mark. (S. 212—217.)
PEROTT, Joseph de: Über die Entstehungen und Änderungen von Namen in den Schauspielen und Erzählungen mit Verkleidungsmotiv. (S. 218—220.)
LEDERER, Max: Zu «Antonius und Kleopatra» in Deutschland. (S. 220—226.)
BINZ, Gustav: Zu «Coriolan» I, 4, 54. (S. 226—227.)
GREG, W. W.: The Malone Society. (S. 227—230.)

Nekrologe:
TUPPER, Dian Mary: Dr. Richard Garnett. (S. 231—234.)
LEE, Elizabeth: William James Craig. (S. 234—235.)
BRANDL, A.: Richard Schröder. (S. 235—236.)

Bücherschau:
KELLER, W.: Richard Wülker. Geschichte der Englischen Literatur. (S. 237—239.)
FULLER, H. de W.: H. Ankenbrand. Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance. (S. 240.)
KELLER, Wolfgang: Charles Crawford. Collectanea. (S. 240—241.)
BRANDL, A.: W. W. Greg. Pastoral Poetry and Pastoral Drama. (S. 241—243.)
BRANDL, A.: J. D. Wilson. John Lyly. (S. 243—244.)
BRANDL, A.: Josephine P. Peabody. Marlowe, a Drama. (S. 244.)
BRANDL, A.: L. N. Tolstoi. Shakespeare. (S. 245—246.)
KOEPPEL, E.: Gregor Sarrazin. Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. (S. 246—257.)
DIBELIUS, Wilhelm: Franz Servaes. Shakespeare. (S. 257—258.)
KELLER, Wolfgang: Sidney Lee. Shakespeare and the Modern Stage. (S. 258—259.)
BRANDL, A.: Morton Luce. A Handbook to the Works of William Shakespeare. (S. 260—261.)
BRANDL, A.: J. L. Haney. The Name of Shakespeare. (S. 261—262.)
BRANDL, A.: F. W. Moorman. An Introduction to Shakespeare. (S. 262.)
BROTANEK, R.: Wilhelm Viëtor. Shakespeares Pronunciation. (S. 263—269.)
PETSCH, Robert: B. Siburg. Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare. (S. 269—274.)
POTTER, A. K.: Wilhelm Baeske. Oldcastle-Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare. (S. 274—275.)
KELLER, Wolfgang: Rudyard Kipling. The Still Vexed Bermothes. (S. 275.)
DIBELIUS, Wilhelm: Thomas R. Lounsbury. The Text of Shakespeare. (S. 276—277.)
KELLER, Wolfgang: Famous Introductions of Shakespeares Plays. Ed. by Beverly Warner. (S. 277—279.)
LINDNER, F.: Frederick W. Kilbourne. Alterations and Adaptations of Shakespeare (S. 279—281.)
DIBELIUS, Wilhelm: Works of William Shakespeare. Ed. by W. A. Nielson. (S. 281.)
FISCHER, R.: Sir Theodor Martin. Monographs. (S. 282—283.)
FISCHER, R.: Harold Bayley. The Shakespeare Symphony. (S. 283.)
FÖRSTER, Max: E. W. Naylor. An Elizabethan Virginal Book. (S. 284—288.)
BANG, W.: Ph. Aronstein. Ben Jonson. (S. 289.)
KOEPPEL, E.: Orie Latham Hatcher. John Fletcher. (S. 289—291.)

Zeitschriftenschau. Von Carl GRABAU. (S. 292—332.) — I. Das Drama vor Shakespeare. (Zu den Mysterienspielen. Skelton. John Heywood. Ralph Roister Doister Gismond of Salerne. Christopher Marlowe. Thomas Kyd. Robert Greene. John Lyly.) — II. Einzelne Dramen Shakespeares. («Titus Andronicus» — «Sommernachtstraum» — «Romeo und Julia» — «Richard III.» — «Der Kaufmann von Venedig» — «Wie es Euch gefällt» — «Maß für Maß» — «Hamlet» — «Othello» — «König Lear» — «Macbeth» — Zu den «Romanzen».) — III. Zur Bibliographie. (Bücherpreise.) — IV. Zur Theatergeschichte. (Hofaufführungen unter Königin Elisabeth. Das Blackfriars Theater. Elisabethanische Theater in deutscher Beleuchtung.) — V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares. (Zu den vorjährigen und anderen Funden. Shakespeares Entwicklungsgang. Shakespeares Technik. Andere William Shakespeares. Gegen Shakespeare.) — VI. Shakespeares Zeitgenossen. (Edmund Spenser — Ben Jonson — John Fletcher. — «Sir Gyles Goosecappe» — «Arden of Feversham» — «The Birth of Merlin» — Der Verfasser der «Polimanteia» — Orthographie und Aussprache.) — VII. Nachleben Shakespeares. (Pepys und Shakespeare — «Macbeth», «The Tempest» und der Sturm von 1703. Der Kontinent und Shakespeare im 18. Jahrhundert. Voltaire und Shakespeare. Schlegel-Tieck-Conrad.) — VIII. Shakespeare auf der modernen Bühne. (Eine neue Inszenierung von «Was ihr wollt».)

Theaterschau:
RICHTER, Helene: Berliner Theaterschau. (S. 333—346.)
BORMANN, Walter: Die Shakespeare-Aufführungen in München 1906. (S. 347—355.)
STAHL, Ernst Leopold: «Macbeth» am Düsseldorfer Schauspielhaus. (S. 355—357.)
FISCHER, R.: Beerbohm-Trees Gastspiel in Berlin. (S. 357—361.)
STAHL, Ernst Leopold: Die englischen Shakespeare-Aufführungen 1906—1907. (S. 362 bis 373.)
WECHSUNG, Armin: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1906. (S. 373 bis 382.)

SCHRÖDER, Richard, und DAFFIS, Hans: Shakespeare-Bibliographie 1906. I. England und Amerika. — II. Deutschland, Österreich, Schweiz. — III. Frankreich, Franz. Schweiz und Belgien. — IV. Italien. — V. Verschiedene europäische Länder. — VI. Außereuropäische Länder. — Nachträge. — Miszellen. — Register. (S. 383—475.)
ZUWACHS der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (S. 476—480.)
MITGLIEDERVERZEICHNIS (S. 481—487.)
NAMEN- und SACHVERZEICHNIS zu Bd. XLIII. (S. 488—492.)
Rezensionen: Ed. SCHULTE: Vossische Zeitung. 1907. No 403. — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 6. S. 479f. (Herm. JANTZEN). — National-Ztg. 18. 8. 07. (Otto FRANCKE.) — Kölnische Ztg. 14. 8. 07.

4711 ISTEL, Edgar: Schauspielmusik.
Das Literarische Echo. Jg. 9. Sp. 1283f. — Bemerkungen über «Julius Cæsar» und «Othello».

4712 JOACHIMI-DEGE, Marie: Deutsche Shakespeareprobleme im XVIII. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Leipzig: H. Haessel. 1907. (296 S.)
(Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. H. 12.)

Inhalt: Überblick. — *Sh. im XVIII. Jahrhundert.* Die erste Periode: I. Die Zeit der Polemik und Apologie. — II. Der junge Lessing in seinem Verhältnis zu Sh. — Die Übergangszeit zur zweiten Periode. — Die zweite Periode: I. Lessings produktive Kritik und Wielands Übersetzung. — II. Die Einbürgerung Sh.s auf der Bühne durch Schröder. — Die dritte Periode: Shakespeare in der Sturm- und Drangzeit. — *Sh. vom Standpunkt der romantischen Ästhetik.* — Wesen und Programm der romantischen Sh.-Literatur. — Die ästhetischen Fragen der Sh.-Literatur des XVIII. Jahrhunderts in romantischer Lösung. — Vorbetrachtung. — Gegen die Korrekten. — Gegen den Sturm und Drang. — Gegen die Klassiker.

4713 Kabel, Paul: Die Sage von Heinrich V. bis zu Shakespeare. Kap. 1—4.
Diss. phil. Berlin. 1907. (47 S.)

4714 Keckeis, Gustav: Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Bern: A. Francke. 1907. (135 S.)
Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. H. 11. — Shakespeare S. 109. Rez.: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. Bd. 119. S. 254f. (R. M. Meyer).

4715 Kettner, G.: Lessing und Shakespeare.
Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum. Jg. 10. Bd. 19. S. 267—92.

4716 Kilian, Eugen: Der Shakespeare-Monolog und seine Sprechweise.
Deutsche Bühnengenossenschaft. Dramaturg. Beilage. 1907. S. 29—31.

4717 Koeppel, E.: Die Chapman zugeschriebene Tragödie «Revenge for Honour».
Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. No. 1.

4718 Koeppel, Emil: Rob. Yarington und Shakespeare.
Englische Studien. Bd. 37. H. 1/2.

4719 Kralik, R. v.: Shakespeares Beziehungen zu Österreich.
Die Kultur. Wien. VIII, 1. — Dasselbe: Kralik, R. v.: Kulturfragen. Münster 1907 S. 143ff.

4720 Krauss, Rudolf: Vischer und Shakespeare. I. II.
Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft. Beilage des «Hamburgischen Correspondenten». 23. 6. 1907 u. 7. 7. 1907.

4721 Küsswetter, Hans: Beiträge zur Shakespeare-Bacon-Frage.
Diss. phil. Erlangen. (VIII, 28 S.)

4722 Lamb, Charles: Five tales from Shakespeare.
Wiemanns engl. Schüler-Bibliothek. N. F. Gotha: R. Wöpke. 1. Bd. (128 S.) 4. Aufl. kl. 8°

4723 Landau, Marcus: Die feindlichen Brüder auf der Bühne.
Bühne und Welt. Jg. 9. No. 18. S. 237f.

4724 Lederer, Franz: Die Ironie in den Tragödien Shaksperes. Berlin: Mayer & Müller. (VII, 84 S.)
Diss. phil. Berlin.

4725 L[egband], P[aul]: Masken.
Magdeburgische Zeitung. 3. 2. 07. — Weist darauf hin, daß die «Masque» deutliche Spuren bei Shakespeare, vor allem im Hochzeitsspiel des Sturm hinterlassen hat.

4726 Legband, Paul: «Shakespeare-Evangelien». (Zur neusten Hypothese über den echten Shakespeare.)
Magdeburgische Zeitung. 9. 12. 06.

4727 Levering, Gustav: Zum Todestag Shakespeares und Cervantes.
Berliner Neueste Nachrichten. Unterhaltungsbeilage. 23. 4. 07.

4728 Liebe, C.: Der Arzt im Elisabethanischen Drama
Diss. phil. Halle. (50 S.) 8°

4729 Lipperheide, Frz. Frhr. v.: Spruchwörterbuch.
Berlin: Expedition des Spruchwörterbuches. (VIII, 1069 S.) Lex. 8°

4730 Littmann, Max: Künstlerische Fragen der Schaubühne.
Allgem. Zeitung. München. Beilage. 22. 3. 07. — Dazu Savits ebenda. 24. 3. 07. — Vieles über die Münchener «Shakespeare-Bühne».

4731 Maas, Herm.: Äußere Geschichte der engl. Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559—1642.
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. Hrsg. v. Prof. W. Bang. H. 19. Leipzig: O. Harrassowitz. (X, 283 S.) Lex. 8°
Rez.: Neue philol. Rundschau. 1907. No. 20. (H. Spies.)

4732 Mayer, Ernst: Herbert Beerbohm-Tree.
Bühne und Welt. Jg. 9. No. 13. S. 29ff. — Vgl. The Athenæum 4148. (Beerbohm-Tree *in Berlin.*)

4733 MEIER, Konrad: Neue Shakespeare-Bücher.
Heidelberger Zeitung. 21. 8. 07. — Über Alvors und Bleibtreus neue Veröffentlichungen.

4734 NEUBNER, Alfred: Mißachtete Shakespeare Dramen. Eine literarhistorisch-kritische Untersuchung. Berlin: O. Elsner. 1907. (XI, 197 S.) (Neue Shakespeare-Bühne. Hrsg.: Erich Paetel. III.)
Inhalt: Vorwort. — Allgemeine Vorbetrachtungen. — 1. Die Anklage des Paris. — 2. Arden von Feversham. — 3. Georg Greene, der Flurschütz von Wakefield. — 4. Sir John Oldcastle. — 5. Die Puritanerin oder die Witwe von der Watlingstraße. — 6. Der lustige Teufel von Edmonton. — 7. Die schöne Emma. — 8. Mucedorus. — 9. König Eduard der Dritte. — 10. Der erste Teil des Streites zwischen den beiden berühmten Häusern York und Lancaster. — 11. Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York. — 12. Perikles, Fürst von Tyrus. — 13. Lokrin. — 14. Thomas Lord Cromwell. — 15. Der Londoner Verschwender. — 16. Ein Trauerspiel in Yorkshire. — 17. 18. Die beiden Teile des älteren König Johann — 19. Die Geburt des Merlin. — 20. Die beiden edlen Vettern. — Zusammenfassende und ergänzende Schlußbetrachtungen. — Anhang. — Auszug aus den Verlagsregistern der Londoner Buchhändlerinnung.
Rez.: Die Post. Berlin. Sonnt.-Beil. 26. (H. v. Bequignolles.) — Literaturbl. f. germ. u. rom. Philol. 1907. No. 12. (W. Dibelius).

4735 NEUBNER, Alfr.: Trauerspiel in Yorkshire (Hrsg.) vgl. **4747**.

4736 NICOL, J. E.: «Entdeckung» des Earl of Southampton als Verf. von Sh.'s Dramen.
Kurze Notiz: Vossische Zeitung. 17 Okt. 1907. Morgenbl. 1. Beil.

4737 PETSCH, R.: Zu Marlowe, Shakespeare und Schiller.
Englische Studien. Bd. 38. S. 132.

4738 PETZOLD, Bruno: In Shakespeares Land.
Hamburger Nachrichten. 8. 5. 07. Inhalt: Am Grabe Shakespeares; wahre Heldenverehrung; Alt- und Neu-Stratford; Shakespeare-Bilder und Shakespeare-Denkmäler; in Anne Hathaways Heimat.

4739 PÜSCHEL, J.: Das Leben der Vornehmen Englands im 16. und 17. Jahrh., vornehmlich nach den Dramen Ben Jonsons.
Diss. phil. Halle. (99 S.) 8°

4740 REINICKE, W.: Der Wucherer im älteren englischen Drama.
Diss. phil. Halle. (78 S.) 8°

4741 SANDER, August: Thomas Heywoods Historien King Edward IV. (Teil I und 2) und ihre Quellen.
Diss. phil. Jena. 1907. (59 S.)

4742 SCHAUSPIELER, Deutsche I.: Das achtzehnte Jahrhundert. Eine Bildnissammlung von Philipp STEIN. Berlin: Gesellschaft f. Theatergeschichte. (22 S., 30 Taf.) 4° (Schriften der Gesellschaft f. Theatergeschichte Bd. 9.)
Enthält: Abb. 25: F. L. Schröder als «Falstaff». — Brockmann als «Hamlet». 37: Szenenbild III, 2 aus «Hamlet».

4743 SCHEVILL, R.: On the Influence of Spanish Literature upon English in the Early 17th Century.
Romanische Forschungen. Bd. 20. S. 604 ff.

4744 SCHNEIDER, K.: Die Drucker Shakespeares.
Zeitschrift für Bücherfreunde. Jg. 11. 1907. H. 8. S. 345 f.

4745 SCHÜCKING, Levin Ludwig: Shakespeares Melancholie.
Preußische Jahrbücher. CXXVIII, S. 383—403.

4746 SCHWARZ, Ferdinand: Shakespeareläugner.
Neue Züricher Zeitung. 258.

4747 SHAKESPEARE-BÜHNE, Neue. Hrsg.: Erich Paetel. Berlin: O. Elsner. 1907. II. SHAKESPEARE, W.: Ein Trauerspiel in Yorkshire. Übers. u. m. e. einführ. Vorwort von Alfr. Neubner. (IX, 49 S.) — III. NEUBNER, Alfr.: Mißachtete Shakespeare-Dramen. Eine literarhistor.-kritische Untersuchung. (XI, 197 S.)

4748 SHAKESPEARE auf der englischen und der deutschen Bühne.
Kölnische Volkszeitung. 3. 5. 07.

4749 SHAKESPEARE und die französische Bühnenkunst.
Frankfurter Zeitung. 9. 3. 07.

4750 SHAKESPEARE in Deutschland. Zahlen und Namen.
Berliner Volks-Zeitung. 29. 6. 07. Morgen-Ausg. (Statistische Bemerkungen über die Shakespeare-Aufführungen in Deutschland an der Hand des Jahrb. d. Deutsch Shakespeare-Ges. 1906.)

4751 SHAKESPEARE, William.
Meyers Großes Konversations-Lexikon. 6. Aufl. Bd. 18. S. 898 ff. Leipzig und Wien: Bibliogr. Institut. 1907.

4752 SHAKESPEARE at home.
Schlesische Zeitung. Breslau. 23. 5. 07. — Über die Sh.-Aufführungen durch Bensons Truppe in Stratford-on-Avon.

4753 SHAKESPEARE in der modernen englischen Kritik.
Bohemia. Prag. 17. 3. 07.

4754 SHAKESPEARE, der revidierte Schlegel-Tiecksche.
Vossische Zeitung. Berlin. 27. 2. 07.

4755 SHAKESPEARE und die Schule.
Die Post. Berlin. 21. 3. 07. — Im Anschluß an einen Aufsatz William Archers.

4756 SIEPER, Ernst: Shakespeare und seine Zeit. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. Leipzig: B. G. Teubner. 1907. (IV, 140 S.)
Aus Natur und Geisteswelt. No. 185.

4757 STODTE, H.: Shakespeare.
Schleswig-holsteinische Rundschau. II, 13. 1907.

4758 STÜMCKE, Heinrich: Beerbohm-Tree in Berlin.
Bühne und Welt. Jg. 9. No. 15. S. 121 ff. — Vgl. Lit. Echo. No. 9. Sp. 1252.

4759 TEN BRINK, Bernhard: Shakespeare. Fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß. Mit dem Medaillonbildnis des Verfassers in Lichtdruck. Dritte durchgesehene Auflage. Straßburg: K. J. Trübner. 1907. (VI, 148 S.)

4760 TRAUMANN, Ernst: Die Shakespearefrage und das jüngste Shakespeare-Porträt.
Universum. (Leipzig.) 1907. S. 708—10.

4761 TRAUMANN, Ernst: Shaxper oder Shakespeare?
Frankfurter Zeitung. 1907. No. 62.

4762 TRAUMANN, Dr. Ernst: Shakespeare und der «Sommertag».
Frankfurter Zeitung. 10. 3. 07.

4763 TURSZINSKY, Walt.: Berliner Theater.
Großstadt-Dokumente. Berlin: H. Seemann Nachf. (124 S.) gr. 8°

4764 UNVERHAU, A.: Einführung in Shakespeares Königsdramen.
Düna-Zeitung. No. 17—20.

4765 VISCHER, Frdr. Thdr.: Shakespeare-Vorträge. 2. Bd. 2. Aufl. «Macbeth». «Romeo und Julia.» Stuttgart: J. G. Cotta Nachf. (XII, 294 S.) gr 8°
Rez.: Süddeutsche Monatshefte. Juni 1907. (Josef HOFMILLER.)

4766 WAR Shakespeare Schlächter?
Abend-Post. Chicago. 6. 7. 07.

4767 WEDDIGEN, Otto: Das griechische und römische Theater und das Theater Shakespeares in ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung nach den neuesten Forschungen für Schule und Volk dargestellt. Kötzschenbroda: Thalwitzer. (52 S.)
Kulturgeschichtliche Bücherei.

4768 WEGENER, Rich.: Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters nach den zeitgenössischen Dramen. Preisgekrönt von der Deutsch. Sh.-Gesellschaft.
Halle: M. Niemeyer. (IV, 164 S.) gr. 8°

4769 WEISER, Carl: Englische Literaturgeschichte. 2. verb. und verm. Aufl. Leipzig: Göschen. 1906. (175 S.)
Sammlung Göschen. No. 69.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. Nr. 7. (F. HOLTHAUSEN.)

4770 WELSCH, Walther: Aus dem London Shakespeares.
Grazer Tagespost. 1907. 67, 68. — Im Anschluß an Georges Duval's: Londres au temps de Shakespeare. — Vgl. Das Deutsche Blatt. Berlin. 1. 3. 07.

4771 WESTENHOLZ, Frhr. v.: Laube, Dingelstedt und Shakespeare.
Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. 1907. No. 32.

4772 WETZ, W.: Shakespeares Stellung zu seiner Zeit. I. II.
Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte. N. F. XVI, 5. 6.

4773 WILDE, Oskar und die Shakespeare-Aufführungen.
Deutsche Zeitung. Berlin. 19. 4. 07.

4774 WOLFF, Max J.: Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. In zwei Bänden. Bd. 1: Mit einer Nachbildung des Droeshout-Porträts in Gravüre. Bd. 2: Mit einer Nachbildung des Chandos-Porträts in Gravüre. München: C. H. Beck. 1907—1908. (IV, 477 S., 470 S.)

Inhalt: Bd. I.: Einführung. I. Land und Volk — II. Abstammung und Geburt — III. Stratford — IV. London — V. Drama und Bühne — VI. Erstes Schaffen — VII. Die Jugendkomödien — VIII. «Romeo und Julia» — IX. Die lyrischen und epischen Dichtungen — X. Dichter und Geschäftsmann — XI. Die Lustspiele — XII. Die späteren Historien — Anmerkungen. — Bd. II.: XIII. Shakespeares Kunst — XIV. Umschlag der Stimmung — XV. Die Hamletperiode. — XVI. Die großen Tragödien — XVII. Die späteren Römerdramen — XVIII. Künstlerisches Versagen — XIX. Die Romanzen — XX. Letzte Lebensjahre und Tod — Schluß — Anmerkungen — Register.
Selbstanzeige: Die «Zukunft». Bd. 60. 1907. S. 148 ff.
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1907. No. 38. Sp. 1218 f. (M. LEDERER.) — Zeitschrift für französ. und engl. Unterricht. Bd. 6. 1907. S. 555 f. (H. JANTZEN.) — Die Zeit. Wien. 21. 7. 07. (Moritz NECKER.) — Die Wage. Wien. Bd. X. No. 49. (Th. ACHELIS.) — Hamburgische Correspondent. Beilage v. 23. 6. 07. (Derselbe.) — National-Zeitung. 20. 6. 07. (W. MÜNCH.) — Der Tag. Berlin. 7. 7. 07. (H. CONRAD.)

4775 WOLFF, M. J.: Das Zeitalter Elisabeths und Shakespeares.
Allgemeine Zeitung. München. Beilage No. 104.

4776 WOLZOGEN, Ernst Frhr. v.: Religion und Kunst.
Frankfurter Zeitung. 3. 3. 07.

4777 WÜLKER, Rich.: Geschichte der engl. Literatur von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. 2. Aufl. 2. (Schluß-)Bd.
Leipzig: Bibliograph. Institut. (VIII, 571 S.) Lex. 8°
Rez.: Das literarische Echo. Jg. 10. H. 4. Sp. 284 ff. (M. MEYERFELD.)

4778 WULFFEN, Egon: Das englische Theater zu Shakespeares Zeiten.
Allgemeine Zeitung. Chemnitz. 25. 4. 07.

4779 ZENDER, Rudolf: Die Magie im englischen Drama des Elisabethanischen Zeitalters.
Diss. phil. Halle. 1907. (111 S.)

III. FRANKREICH, FRANZÖSISCHE SCHWEIZ UND BELGIEN

a. GESAMT-AUSGABEN

[in Original und Übersetzung]

4780 SHAKESPEARE: Oeuvres complètes, traduites par Emile Montégut. Paris: Lahure. In-16.
Neu erschienen sind: T. 2: Beaucoup de bruit pour rien; Mesure pour mesure; la Mégère domptée; Peines d'amour perdues. 6. édition. (460 S) T. 6: le Roi Henri VI (3. partie); le Roi Richard III; le roi Henri VIII. Nouvelle édition. (395 S.) T. 7: Timon d'Athènes; Troilus et Cressida; Coriolan; Jules César. 6. édition. (500 S.) T. 8: Antoine et Cléopâtre; Périclès; le Roi Lear; Macbeth. Nouvelle édition. (499 S.)

---

b. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

Julius Caesar

4781 SHAKESPEARE, W.: «Jules César». Traduction intégrale en quatre actes et dix-sept tableaux, par Louis de Gramont. Musique de scène de M. Gustave Doret.
Châtillon-sur-Seine: Pichat. (128 S.) In-16.

4782 SHAKESPEARE, W.: «Jules César», drame en cinq actes. Traduction de Benjamin Laroche.
Lagny: Colin et Cie. (70 S.) In-18 jésus.

4783 VOGT, Felix: Über die Aufführung von «Julius Caesar» durch Antoine im Odeon zu Paris.
Das literarische Echo. Jg. 9. H. 7. Sp. 533. Nach der Übers. in reimlosen Alexandrinern von Louis DE GRAMONT.

Macbeth

4784 SHAKESPEARE, W.: «Macbeth». Uraufführung in Frankreich.
Dresdener Neueste Nachrichten. 26. 4. 07. Nach einer Prosaübersetzung in 26 Bildern von Robert D'ARGENS.

Tempest

4785 TEMPÊTE (la), comédie lyrique en quatre actes d'après Shakespeare, musique de . . . Paris: Chaix. (74 S.) In-16.
Concours musical de la Ville de Paris. 1904—1906.

---

c. Nicht dramatische Werke

Timon of Athens

4786 Fabre, Emile: «Timon d'Athènes», pièce en cinq actes.
Paris: Pochy. (260 S.) In-16.

4787 Garnier, Charles Marie: Les sonnets de Shakespeare. Essai d'une interprétation en vers français. Paris: La Quinzaine. 1906/07. (192 S., 2 Bildn.) 8°
Rez.: Revue critique 20. (Ch. Bastide.)

---

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

4788 Boitel, Julien: Littératures étrangères. Extraits traduits des plus grands écrivains de l'Italie, de l'Espagne, du Portugal, de l'Angleterre, de l'Amérique, de l'Allemagne, de la Russie et des pays scandinaves. 2e édition revue.
Coulommiers: Brodard. (VIII, 594 S.) In-16.

---

e. Shakespeareana

4789 Baillière, Paul: Poètes allemands et Poètes anglais; Figurines et pièces détachées.
Dijon: Darantière. (VII, 365 S.) In-16.

4790 Castelain, M.: Shakespeare et Ben Jonson.
Revue germanique. Janvier-Février. Mars-Avril. 1907.

4791 Duval, Georges: Londres au temps de Shakespeare. Ill. d'un plan de Londres au XVIème siècle.
Paris: Flammarion. (340 S.) Vgl. Le Temps. 30. 3. 07.

4792 Lecigne, C.: Influence littéraire des femmes au XVIIe siècle. 1906.
Arras: Lanthier. (20 S.) In-8.

4793 Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas. Hrsg. von W. Bang. Bd. 16ff. Louvain: A. H. Uystpruyst. Leipzig: O. Harrassowitz. London: D. Nutt. 1907. 4° u. 8°. — 16. Ben Jonson's Every Man out of his Humour, reprinted from Holme's Quarto of 1600 by W. Bang und W. Greg. (VII, 128 S.) — 17. Dasselbe nach Linge's Quarto v. 1600. (II, 128 S.) — 18. Anthony Brewer's The Love-sick King, edited from the Quarto of 1665 by A. E. H. Swaen. (XV, 64 S.) — 19. Herm. Maas, Äußere Geschichte der englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559 bis 1642. (X, 276 S.)
Rez.: Literarisches Zentralblatt. 1907. No. 40. Sp. 1281f. (M. Lederer.)

4794 Jusserand, J. J.: Ben Jonson et Shakespeare.
Revue critique d'histoire et de littérature. 41e année 1907. No. 39.

4795 Thomas, W.: La conception de l'amitié dans Bacon et Shakespeare.
Revue germanique. Bd. II. 1906. H. 3.

IV. ITALIEN

a. Gesamt-Ausgaben

[in Originalen und Übersetzung]

[Nichts erschienen]

---

b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

[in Original und Übersetzung.]

Othello

4796 Levi, A. R.: Gli originali di Otello.
Nuova rassegna di letteratura moderne. Bd. IV. H. 7–8.

Richard III.

4797 Shakespeare, W.: «Richard III». Aufführung im Teatro Lirico di Roma.
Corrière della sera. 29. 4. 07.

Henry IV.

4798 VOLLHARDT, W.: Ein italienischer Falstaff.
Studien zur vergl. Literaturgeschichte. VII, 1.

---

c. Nicht dramatische Werke

[Nichts erschienen]

---

d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

[Nichts erschienen]

---

e. Shakespeareana

4799 BAGNOLI, Teres.: Shakespeariana: ricordi ed appunti. Firenze: B. Seeber. 1907. (66 S.)

4800 COSENTINO, Gius.: Le commedie di Shakespeare. Bologna: L. Beltrami. 1906. (255 S.)

4801 COSENTINO, Gius.: Le donne di Shakespeare: Desdemona. Disegni di Alfredo Baruffi. Bologna: Libreria Treves di L. Beltrami. (Garagnani.) 1906. (117 S., 16 Fig.)

4802 EMANUEL, Guglielmo: Nella Città di Shakespeare.
Corrière della sera. 2. V. 07. und 28. V. 07.

4803 GARGANO, O. S.: Shakespeare und die Pflicht Italiens.
Marzocco. XI, 52. (Vgl. Reinhold SCHOENER: Das literarische Echo. Jg. 9. H. 9. Sp. 689.)

4804 GARLANDA, Fed.: L'alliterazione nel dramma Shakesperiano e nella poesia italiana. Roma: Società editrice laziale. (E. Voghera.) 1906. (XI, 77 S.) 8°

4805 GARLANDA, Fed.: Studi shakespeariani I—IV. («Romeo and Juliet»; «Othello»; «Hamlet»; l'Ur-Hamlet nello Hamlet shakespeariano.) Roma: Società editrice laziale. (E. Voghera.) 1904—1906. 4 fasc. (30, 49, 46, 24 S.) 8°

4806 ZUMBINI, B.: Studi di letteratura straniere. Seconda edizione fiorentina. Firenze: Le Monnier succ. 1907. (X, 428 S.) 16°
Enthält: No 2.: Il Macbeth dello Shakespeare.

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

Dänemark

4807 BONDESEN, P. C. B.: Skuespilleren P. Foersom, Shakespeares Tolk. Copenhagen: Gad. 1907.

Norwegen

4808 GOLL, Aug.: Forbrydertyper hos Shakespeare. Seks Foredrag. Med Omslagstegning af Hans Tegner. Kjøbenhavn og Kristiania: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag. 1907. (192 S.)
Rez.: Morgenbladet. Christiania. 25. 6. 07. — Neue Freie Presse. Wien. 10. 3. 07. (Georg BRANDES.)

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

[Nichts erschienen]

NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind

(2501) LAMBERT, D. H.: Shakespeare Documents. 1904.
Rez.: Literaturblatt für german. u. roman. Philol. 1907. No. 5. (W. HORN.)

(2572) TOLMAN, A. H.: Views about «Hamlet» and other Essays. 1904.
Rez.: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. Bd. 117. H. 3. 4. (R. FISCHER.)

(2608) BOBSIN, Otto: Shakespeares «Othello» in englischer Bühnenbearbeitung.
Englische Studien. Bd. 38. S. 138 ff. («Entgegnung» und «Erwiderung» an Jantzen's Rez. [Engl. Stud. Bd. 47. S. 147 ff.] anknüpfend.)

(2633) GOADBY, E.: The England of Shakespeare ... hrsg. von O. HALLBAUER. 1904.
Rez.: Die Neueren Sprachen. Bd. 15. H. 1. S. 52 f. (K. BECKMANN.) — Englische Studien. Bd. 38. 1907. S. 327 f. (C. Th. LION.)

(2650) KRÖGER, Ernst: Die Sage von Macbeth bis zu Shakspere. 1904.
Rez.: Deutsche Literaturzeitung. 1906. No. 45. (W. KELLER.)

(2676) RÜHL, E.: Grobianus in England. 1904.
Rez.: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen. Bd. 117. H. 3/4. (R. FISCHER.)

(2679) SCHOMBURG, E. H.: The Taming of the Shrew. 1904.
Rez.: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen. Bd. 117. H. 3/4. (E. BJÖRKMAN.)

(2698) ZENKER, R.: Boeve-Amlethus. 1905.
Rez.: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen. CXVIII, S. 226. (Johann VISING.)

(3188) ROBERTSON, J. M.: Did Shakespeare write «Titus Andronicus»? 1905.
Rez.: The Journal of English and Germanic Philology VI, 3. (Ashley H. THORNDIKE.)

(3326) SHAKESPEARES dramatische Werke. Übersetzt von A. W. SCHLEGEL und L. TIECK. Revid. von H. CONRAD. 1905.
Rez.: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. CXVIII, S. 183 ff. (Ernst KRÖGER.)

(3338) ANKENBRAND, H.: Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. (H. de W. FULLER.) — Zeitschrift für das Realschulwesen. Jg. 32. H. 2. (J. ELLINGER)

(3340) BAESKE, W.: Oldcastle-Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare. 1905.
Rez.: Museum 14,6. (E. H. SWAEN.) — Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Ges. Bd. 43. S. 274 f. — (A. K. POTTER.) — Literaturbl. f. german. u. roman. Philol. Bd. 28. 1907. Sp. 366 ff. (L. PROESCHOLDT.)

(3393) FRANZ, Wilh.: Orthographie, Lautgebung und Wortbildung in den Werken Shakespeares.
Rez.: EKWALL, E.: Deutsche Lit.-Zeitung. 1907. No. 2. Sp. 103 f. — WESTERN, A.: Engl. Studien. Bd. 37. S. 2. — PROESCHOLDT, L.: Literaturbl. f. germ. u. rom. Philol. 1907. Sp. 59 f.

(3398) GENÉE, R.: Shakespeare in seinem Werden und Wesen. 1905.
Rez.: Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterricht. 1907. Bd. 6. S. 553 f. (H. JANTZEN). — Münchner Neueste Nachrichten. 25. 6. 06.

(3471) MAUERHOF, E.: Shakespeareprobleme. 1905.
Rez.: Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterricht. Bd. 6,1. (H. JANTZEN). — Allgem. Rundschau. 20. 10. 06.

(3541) VERSHOFEN, W.: Charakterisierung durch Mithandelnde in Shakespeares Dramen. 1905.
Rez.: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen. Bd. 117. No. 3/4. (R. FISCHER.)

(3542) VISCHER, Fr. Th.: Vorträge ... 2. Reihe: Shakespeare-Vorträge. Bd. 6.
Rez.: Literaturblatt f. germ. u. roman. Philol. 1907. No. 3/4. Sp. 109 ff. (Ludw. PROESCHOLDT). — Süddeutsche Monatshefte 4,6.

(3636) HUGENHOLTZ, R. A.: Shakespeare Reader for Schools. 1905.
Rez.: Fijn van DRAAT: Museum 14,3.

(3725) TWELFTH NIGHT; or, What You Will. Edit. by Morton Luce. 1906.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. No. 5. (R. ACKERMANN.)

(3755) BAYLEY, Harold: The Shakespeare Symphony. 1906.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 283. (R. FISCHER).

(3849) HANEY, J. L.: The Name of William Shakespeare. 1906.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 261 f. (A. BRANDL.) — Deutsche Literatur-Zeitung. 1907. No. 36. Sp. 2281 f.

(3852) HATCHER, O. L.: John Fletcher. 1905.
Rez: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 289 f. (E. KOEPPEL).

(3894) KILBOURNE, Frederick W.: Alterations and Adaptations of Shakespeare. 1906.
Rez.: Jahrb. der Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 279 ff. (F. LINDNER.)

(3911) LEE, Sidney: Shakespeare and the Modern Stage, with other essays. 1906.
Rez.: The Athenæum 4126. — Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 258 f. (Wolfgang KELLER.) — The Modern Language Review. Vol. 2. No. 4. S. 353 ff. (F. S. BOAS.)

(3919) LOUNSBURY, T[homas] R[aynesford]: The First Editors of Shakespeare: Pope and Theobald. 1906. [Auch u. d. T.: The Text of Shakespeare. Its

History from the Publication of the Quartos and Folios down to and including the Publication of the Editions of Pope and Theobald. New York: Charles Scribners Sons. 1906. (XXII, 579 S.).]
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 276f. (Wilhelm Dibelius.) — The Athenæum 4140. — The Modern Language Review. II, 3. (A. R. Waller.)

(3929) Luce, Morton: A Handbook to the Works of William Shakespeare. 1906.
Rez.: Engl. Studien. 37, 2. (E. Koeppel.) — Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 260f. (A. Brandl.) — Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. No. 5. (R. Ackermann.)

(3942) Naylor, E. W.: Elizabethan Virginal Book. 1905.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 284ff. (Max Förster.)

(3986) Rothschild, J A. de: Shakespeare and his Way. A study of the topical element in Shakespeare and in the Elizabethan Drama. Being the Harness Prize Essay, 1901. London: E. Arnold. 1906.
Rez.: The Modern Language Review. Vol. 2. No. 4. S. 353ff. (F. S. Boas.)

(4060) Wilson, John Dover: John Lily 1905.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 243f. (A. Brandl.)

(4064) Shakespeare, W.: Dramatische Werke. Übers. von Schlegel u. Tieck ... revidiert von Hermann Conrad. (1906.)
Rez.: Engl. Studien. 37, 3. (K. Meier.) — Lit. Zentralblatt. 1907. No. 13/14. (M. J. W[olff.])

(4085) Assmann, B.: Studien zur A. W. Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung. 1906.
Rez.: Englische Studien. 37, 3. (Glöde.)

(4091) Becker, Gustav: Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur. 1906.
Rez.: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen. Bd. 117. H. 3/4. (F. W. Moorman.) — Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. No. 3. (Ph. Aronstein.) — Museum. Jg. 14. No. 9. (Swaen.)

(4097) Bleibtreu, Karl: Der wahre Shakespeare.
Rez.: Ph. Berges: Augsburger Abendzeitung. Der Sammler. 144. — P. Lindau: Breslauer Zeitung. 1906. 873. — Westenholz: Hamburger Correspondent. Zeitung f. Lit. 4. — Deutsche Literatur-Zeitung. 1907. No. 32. Sp. 2020ff. (Schipper.) — Literarisches Zentralblatt. 1907. No. 30. Sp. 959f. (H[erm.] C[onrad].)

(4127) Deutschbein, Max: Studien zur Sagengeschichte Englands. 1906.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. H. 1. (G. Binz.) — Literaturblatt f. german. u. roman. Philol. Jg. 28. No. 8/9. (W. Golther.)

(4175) Kaulfuss-Diesch, Carl. Herm.: Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. 1905.
Rez.: Paul Legband: Das literarische Echo. Jg. 9. Sp. 1655f. — Literaturblatt f. german. u. roman. Philol. Jg. 28. Sp. 95ff. (K. Helm.) — Studien zur vergl. Literaturgeschichte. VII, 1. (E. Kilian.)

(4187) Koeppel, Emil: Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker. 1906.
Rez.: Neue philol. Rundschau. 1906. No. 26. (H. Spies.) — Engl. Studien. 37. H. 3. (Ph. Aronstein.)

(4231) Michael, Otto: Der Stil in Thomas Kyds Originaldramen. 1905.
Rez.: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. Bd. 118. S. 444. (K. Markscheffel.)

(4250) Priess, Max: Die Bedeutung des abstrakten substantivierten Adjektivs und des entsprechenden abstrakten Substantivs bei Shakespeare. Halle a. S.: Max Niemeyer. 1906. (X, 57 S.) 8°
Rez.: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. Bd. 119. S. 227ff. (H. Grossmann.)

(4257) Sarrazin, Gregor: Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. 1906.
Rez.: Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 6. S. 473f. (Hermann Jantzen.) — Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 246ff. (Emil Koeppel.) — Neue Philologische Rundschau. 1907. H. 7.

(4258) Schick, J.: Das Corpus Hamleticum. 1906.
Rez.: Preußische Jahrbücher. Bd. 127. 1907. S. 165f. (H. Conrad.)

(4260) Schmidt, Karl: Margarethe von Anjou vor und bei Shakespeare. 1906.
Rez.: Deutsche Literatur-Zeitung. 1907. No. 33. Sp. 2081ff. (W. Dibelius.) — Revue critique d'histoire et de littérature. Année 41. 1907. S. 238. (Ch. Bastide.)

(4268) Schröer, M. M. Arnold: Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte. 1906.
Rez.: Die Neueren Sprachen. Bd. 15. H. 2. S. 113. (H. Th. Lindemann.) — Studien zur vergl. Literaturgeschichte. VII, 2. (Fr. Brie.) — Neue philolog. Rundschau. H. 11. (K. Pusch.) — Zeitschrift für die österr. Gymnasien. Jg. 58. 1907. S. 330ff. (Joh. Ellinger.)

(4271) SERVAES, Franz: Shakespeare. 1900.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 257 f. (Wilhelm DIBELIUS.)

(4279) SIBURG, Bruno: Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare dargelegt an «Macbeth».
Rez.: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. CXVIII. S. 182. (Ernst KRÖGER.) — Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43 S. 269 ff. (Robert PETSCH.) — Neue philol. Rundschau. 1907. No. 17. (H. JANTZEN.) — Literarisches Zentralblatt. 1907. No. 34. Sp. 1088 f. (H[ermann] C[ONRAD].)

(4295) THÜRNAU, C.: Die Geister in der engl. Literatur des 18. Jahrhunderts. 1906.
Rez.: Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. No. 4. (Phil. ARONSTEIN.) — Neue philol. Rundschau. 1907. No. 3. (H. JANTZEN.) — The Modern Language Review. Vol. 2. No. 4. S. 368 f. (A. B. YOUNG.)

(4296) TOLSTOI, Leo N.: Shakespeare. 1906.
Rez.: Ed. GOLDSCHEIDER: Wiener Allg. Ztg. No. 8609. 1906. — Karl Fr. NOWAK: Leipz. Tagebl. 1906. No. 576. — R. GENÉE: Voss. Ztg. 1907. No. 31. — E. REICHEL: National-Zeitung. 3. Jan. 1907. — Fr. BARTELS: Deutscher Kampf. Leipzig. II, 6. — Resultat einer Umfrage in Frankreich: «Les Lettres». No. vom 15. Jan. und 15. Febr. 1907. — J. AICHENWALD: «Russkaja». Myssl. März. — Georg BRANDES: Morgen. (Berlin.) I, 1. — Alois BRANDL: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 245 f. — Revue politique et littéraire. 1. 12. 1906. — Neue philol. Rundschau. 1907. No. 11. (M. DEGENHART.) — K. MEIER: Dresdener Anzeiger. Montagsbeilage. 1907. No. 18. — Vereinigte Staaten Zeitung. Philadelphia. 3. 12. 06. — Deutscher Reichsanzeiger. 27. 3. 07. — Der Kuntwart. München. 1. 4. 07. (F. AVENARIUS.) — H. CONRAD: Wiener Fremdenblatt. 13. 6. 07. — E. WACHLER: Die Post. Berlin. 17. 3. 07.

(4301) VIËTOR, Wilhelm: A Shakespeare Phonology. 1906.
Rez.: Neuphilologische Mitteilungen. (Helsingfors.) 1907. H. 3/4. (U. LINDELÖF.)

(4302) VIËTOR, Wilhelm: Shakespeare's Pronunciation. 1906.
Rez.: Deutsche Literatur Zeitung. 1907. No. 17. Sp. 1059 f. (W. FRANZ.) — Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Gesellsch. Bd. 43. S. 263 ff. (R. BROTANEK.) — Beiblatt zur Anglia. Bd. 18. No. 9. (E. KRUISINGA.) — Revue germanique. III, 4. — Zeitschrift für die österr. Gymnasien. Jg. 58. 1907. S. 766 f. (A. EICHLER.)

(4312) WÜLKER, Richard: Geschichte der englischen Literatur. 2. neu bearb. und verm. Aufl. Bd. 1. 2. 1906, 1907.
Rez.: Jahrb. d. Deutsch. Shakespeare-Geselisch. Bd. 43. S. 237 ff. (W. KELLER.) — Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 119. S. 217 ff. (Fr. BRIE.)

MISZELLEN

I. ALLGEMEINEREN INHALTS

255* BOOK PRICES CURRENT: A Record of the Prices at which books have been sold at Auction, from October, 1905, to July, 1906, being the Season 1905 bis 1906. Vol. 20. London: Elliot Stock 1906. (X, 745 S.) 8°

Daraus: First Folio (v. J. 1623):

1. Comedies, Histories and Tragedies, first folio edition, wanted title-portrait and verses opposite, the leaf of dedication has the outer margin torn off and the text is injured, the leaf «The the Variety of Readers» is short, and the lower corners frayed by fingering, and most of the preliminary leaves are scribbled on, several corner margins in the text frayed and the lateral half of the last leaf ton torn off, wanted ¶¶ 3 and 4, 2 leaves in ff and gg transposed, wanted bb 5, e 6 defective, d 5 split right across and a few other defects (13 by 8½), sold not subject to return, old calf, Printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, 1623, folio. (No. 6659) £ 245

First Folio (Reprints):

1. Mr. Williams Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the True Originall Copies, portrait by Martin Droeshout on the title-page, first reprint of the first folio edition, 1623, old russia gilt, blind tooled sides, gilt edges, 1807, folio. (No. 2968) £ 1 15, s.
2. Work's Staunton's facsimile reproduction of the first folio, 1623, morocco gilt, g. e., Day and Son, 1866, folio (No. 3561) £ 3 5 s.
3. Comedies, Histories and Tragedies, being a reproduction in fascimile of the first folio edition, 1623, from the Chatsworth copy, with Introduction and Census of copies by Sydney Lee, limited issue, numbered and signed, rough calf, uncut, Oxford, 1902, folio. (No 642) £ 5 5 s.
4. Comedies, Histories and Tragedies, being a reproduction in fascimile of the First Folio Edition, 1623, from the Chatsworth copy, in the possession of the Duke of Devonshire, with Introduction and Census of copies, by Sidney Lee, one of 1,000 numbered and signed copies, rough calf, Oxford, Clarendon Press, 1902, folio. (No. 3885) £ 4 7 s. 6 d.

Second Folio (v. J. 1632):

1. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true originall copies, the second impression, title, with portrait by Droeshout (soiled), with signature, «R. Warren», initials «J. F.» and the word «Shakespeare» in a contemporary hand (wanted verses oppo-

site title, 4 leaves in S, inner margins of several of the later leaves wormed, small hole in last leaf, which is also torn and the back scribbled on, (12³/₄ by 8³/₄ inches), sold not subject to return, original calf, Tho. Cotes for Robert Allot, (at end) Thomas Cotes for John Smethwick, William Apsley, Richard Hawkins, Richard Meighen and Robert Allot, 1632, folio. (No. 5049) £ 40

2. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true originall copies, the second impression, wanted title, with portrait and verses, dedication To the Reader, Upon the Effigies, the upper portion of the leaf, «The Names of the Principal Actors», torn off, and pages 95—6 «Romeo and Juliet» defective (12³/₈ by 8³/₄ inches), old calf, not subject to return, imprint at end, Printed at London by Thomas Cotes for John Smethwick, etc. 1632. (No. 5050) £ 14 5 s.
3. Comedies, Histories and Tragedies, second folio edition, wanted title and verses and last leaf, several leaves torn and soiled, all the preliminary leaves good except the last, which is torn, sold not subject to return (12¹/₄ inches by 8¹/₂ inches), original calf, 1632, folio. (No. 6220) £ 13 15 s.
4. Comedies, Histories and Tragedies, the second impression (12⁷/₈ by 8³/₄ inches), verses, title with portrait, pages 405—8 and 415—19 in facsimile, small portion of pages 413—14 wanted, a few leaves stained, sold not subject to return, morocco extra, g. e., by Rivière, T. Cotes for R. Allot, 1632, folio. (No. 6505) £ 26

Third Folio (v. J. 1664):

1. Mr. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true original copies, the third impression, blank margins of portrait mended, fragment of two letters restored in the verses below, title, dedication and last leaf in facsimile, a few leaves mended and having some words restored, calf, bound about 100 years ago (12¹/₂ by 8¹/₂ inches), enclosed in morocco case, Printed for P. C., 1664, folio. (No. 1918) £ 48 10 s.
2. Comedies, Histories and Tragedies, faithfully reproduced in facsimile from the third edition of 1664, uncut, Methuen, 1905, folio. (No. 644) £ 1 10 s.

Fourth Folio (v. J. 1685):

1. Mr. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true original copies, unto which is added seven Plays, never before printed in folio, the fourth edition, portrait, with verses, contemporary calf, enclosed in a case, from the Lambarde Library (14⁷/₁₆ inches by 9⁵/₁₆ inches), London, for H. Herringham, E. Brewster and R. Bentley, 1685, folio. (No. 1919) £ 119
2. Comedies, Histories and Tragedies, fourth edition, portrait by Droeshout, with Ben Jonson's verses beneath, fine and sound copy, genuine throughout, in the original calf binding (14¹/₄ inches by 9¹/₄ inches). Printed for H. Herringham, E. Brewster and R. Bentley, 1685, folio. (No. 1996) £ 150
3. Mr. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, fourth edition, portrait after Droeshout, with verses beneath (stained), rust hole injuring a letter in Pericles, pages 203—4, leaf in the same, pages 209—10 spoilt, otherwise perfect and genuine (14¹/₄ by 8¹/₄ inches), Printed for H. Herringham, E. Brewster and R. Bentley, at the Anchor, in the New Exchange, the Crane in St. Pauls Church-Yard, and in Russel Street, Covent Garden, 1685, folio. (No. 2013) £ 60
4. Mr. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true Original Copies, unto which is added Seven Plays, never before Printed in Folio, the fourth edition, had the portrait by Droeshout, with the verse underneath (cut round and mounted), title cut round and imperfect, wanted one of the preliminary leaves, pages 25—6 and 17 pages at end, sold not subject to return, H. Herringman, etc., 1685, folio. (No. 2857) £ 14 5 s.
5. Mr. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true original copies, fourth impression, title and last 3 leaves in facsimile, a few leaves torn and two defective (13 by 9 inches), old calf, joints loose, not subject to return, 1685. (No. 5051) £ 13 5 s.
6. Comedies, Histories and Tragedies, fourth edition, wanted portrait (13³/₄ inches by 8⁷/₈ inches), with the following defects, viz.: Page 9 mended, small blank portion torn out of page 67, tiny holes in pages 69, 119 and 143, and a small piece torn out of page 61 (sold not subject to return), old russia, y. e., H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley, 1685, folio. (No. 6219) £ 30
7. Mr. William Shakespear's Comedies, Histories and Tragedies, the fourth edition, wanted the portrait by Droeshout, several pages torn, a few defective and some stained, in the Second Part of Henry IV., pages 253—264 are wrongly bound after page 168 (14¹/₂ by 9³/₈ inches), original calf (damaged), sold not subject to return, H. Herringman, E. Brewster and R. Bentley, 1685, folio. (No. 6615) £ 9
8. Comedies, Histories and Tragedies, faithfully reproducted in facsimile from the fourth edition of 1685, uncut, Methuen, 1904, folio. (No. 643) £ 1 8 s.

Poems:

1. Poems written by Wil. Shake-speare, Gent., first edition, old calf, wanted portrait, second title and signature A 2, some foremargins shaved, London, Tho. Cotes, 1640, 8 vo. (No. 1838) £ 25 10 s.
2. Poems written by Wil. Shake-speare, Gent., first edition, modern boards, wanted portrait, dated title and signatures F, G, H, several leaves repaired, part of title-page in facsimile, sold not subject to return, London, by T. Cotes, 1640, 8 vo. (No. 1839) £ 9 15 s.
3. A Collection of Poems, being all the Miscellanies of Mr. William Shakespeare, which were published by himself in the year 1609, 2 vol. in I, morocco, g. t., uncut, by Morrel, London, for Bernard Lintott, n. d. (1709,10), 8 vo. (No. 1883) £ 5.
4. Poems written by Mr. William Shakespeare, portrait on title by Bannerman, morocco extra, *g. e., by Zaehnsdorf*, Reprinted for Thomas Evans (1775), 8 vo. (No. 1884) £ 1 6 s.

5. Poems written by Mr. William Shakespeare, portrait on title by Bannerman, morocco extra, g. e., enclosed in a silk cover and in a morocco case, by Zaehnsdorf, uncut leaves, original paper sides preserved, Reprinted for Thomas Evans (1775), 8vo. (No. 1885) £ 2 10 s.
6. Kelmscott Press. The Poems of William Shakespeare, woodcut borders and initials, original vellum, ties, 1893, 4to. (No. 1907) £ 5 12 s 6 d.
7. Poems, printed after the original copies, edited by F. S. Ellis, black and red, woodcut borders and initials, 500 printed, vellum, uncut, Jan. 17, 1893, small 4to. (No. 3801) £ 5 10s.

Works:

1. History of «King Lear», acted at the Queen's Theatre, reviv'd with Alterations by N. Tate, cloth, text much stained and cut into, 1699 — Comedy of Errors, with Songs, Duets, Glees and Choruses, selected from the Plays, Poems and Sonnets of Shakespeare, Theatre Royal Prompt Book, interleaved with stage directions, etc., calf, 1819, with Sir Henry Irving's bookplates, together 2 vol., 8vo. (No. 3084) £ 1 18 s.
2. The Lamentable and True Tragedy of Master Arden of Faversham in Kent, who was most Wickedly Murdered by his Wanton Wife, etc., (third quarto edition), cut on reverse of title (wanted C 4), half bound, Printed by Eliz. Allde, 1633, small 4to. (No. 3566) £ 18 10 s.

   [The first edition appeared in 1592, 4to., and the Second in 1599, 4to. It was reprinted in 1770, with a preface imputing it to Shakespeare]
3. «Hamlet», Prince of Denmark, the earliest issue of this date, «Barnardo» at the foot of page I being correctly spelt, Printed for Rich. Wellington and E. Rumbell 1703. (No. 6587) £ 2 5 s.
4. «Hamlet», Prince of Denmark, name on title, with the blank leaf A 1, unbound, Printed by J. Darby, 1723. 8vo. (No. 6566) £ 3 7 s.
5. K. «Henry IV.», with the Humours of Sir John Falstaff, a Tragi-Comedy, reviv'd with alterations, written originally by Mr. Shakespear, 1700, small 4to. (No. 5706) £ 1
6. K. «Henry IV.», first edition of Betterton's alteration, 1700, 4to. (No. 6605) £ 2 12 s.
7. The | Chronicle History | of Henry the fift, with his | battell fought at Agin Court in | France (28 leaves, A—G in 4's, G 4 blank), device on title and ornamental vignette at end, unbound (7 by 5¼ inches), the third quarto edition of this play, Printed for T. P. (Thos. Pavier), 1608. (No. 6248) £ 150
8. «Julius Caesar», a Tragedy, first issue of the first quarto edition (with Betterton as «Brutus» in the list of Dramatis Personæ), morocco extra, tooled inner borders, g. e., London, printed by H. H. Jun. for H. Herringman, n. d. [1680], small 4to. (No. 5192) £ 11
9. «Julius Cæsar», third 4to. edition a reprint, with slight alterations, of the edition of 1684, last line of signature F 2 («So fare you well at once, for Brutus Tougue») shaved off, otherwise good copy, morocco, For Henry Herringman and Richard Bently, 1691. (No. 1983) £ 2
10. True Chronicle History of the life and death of «King Lear» (44 leaves, A. L. in 4's), device on title (writing on title and reverse), unbound (7 by 5¼ inches), the second quarto of «King Lear», Printed for Nathaniel Butter, 1608. (No. 6249) £ 395
11. The History of «King Lear», with alterations by N. Tate, morocco, g. e., n. d. (circa 1690), 4to. (No. 6604) £ 2 15 s.
12. History of «King Lear», acted at the Queen's Theatre reviv'd with Alterations by N. Tate, cloth, text much stained and cut into, 1699 — Comedy of Errors, with Songs, Duets, Glees and Choruses, selected from the Plays, Poems and Sonnets of Shakespeare, Theatre Royal Prompt Book, interleaved, with stage directions, etc, calf, 1819, with Sir Henry Irving's bookplates, together 2 vol., 8vo. (No. 3084) £ 1 18 s.
13. The Lamentable Tragedie of Locrine (first edition of a spurious play attributed to Shakespeare), imperfect, containing 29 leaves only, viz., sheet B, D 3, E, F 2, 3, 4, G, H, I and K, and another leaf unsigned, unbound, sold not subject to return (T. Creede, 1595), small 4to. (No. 3564) £ 14 10 s.
14. «Macbeth», the second quarto edition, soiled, P. Chetwin, 1674, 4to. (No. 6603) £ 4 6 s.
15. «Macbeth», Edinburgh, Allan Ramsay, 1731, 8vo. (No. 6588) £ 3 5 s.
16. «Macbeth», a Tragedy, as performed at the Theatre Royal, Drury Lane, regulated from the Prompt Book by Mr. Hopkins, prompter, frontispiece, half bound (scored and annotated), John Bell, 1773, 8vo. (No. 2175) £ 8

    [« . . . . I beg leave to offer you from my Shakespearian Library a valuable, and I may say, unique copy of «Macbeth», as performed at the Theatre Royal . . . . when Garrick acted as «Macbeth.» You will see that this copy was the stage — manager's own copy, and it will give you an idea how and in what form it was put up . . . etc. — C. Roeder.» Autograph Letter inserted.]
17. Measure for Measure, or Beauty the Best Advocate, as it is Acted at the Theatre in Lincolns-Inn-Fields, written originally by Mr. Shakespeare, and now very much alter'd, with Additions of several Entertainments of Musick [by Charles Gildon], half morocco, with the autograph of J. Payne Collier on title, also writing on flyleaf by Kemble, D. Brown, at the Black Swan without Temple Bar, etc., 1700, 4to. (No. 2176) £ 10
18. Measure for Measure, or Beauty the Best Advocate, as it is acted at the Theatre in Lincoln's-Inn Fields, the first separate edition of «Measure for Measure», calf extra, g. e., 1700, 4to. (No. 5045.) £ 1 1 s.
19. The | Excellent | History of the Mer- | chant of Venice. | (40 leaves, signatures A—K in 4's), device on title and vignette on last leaf, unbound (7 by 5¼ inches), original edition, Printed by J. Roberts, 1600, 4to. (No. 6246.) £ 460
20. The Jew of Venice, a Comedy, as it is Acted at the Theatre in Little-Lincolns-Inn-Fields, by His Majesty's Servants, half russia Ber. Lintott at the Post-House in the Middle Temple-Gate, Fleet Street, 1701, 4to. (No. 2168) £ 4
21. The Merchant of Venice, frontispiece, morocco, by L. Broca, For J. Tonson, London, 1734, small 8vo. (No. 1841) £ 1 1 s.

22. A | Most pleasant and ex- | cellent Conceited Comedy, | of Sir John Falstaffe, and the | Merry Wives of Windsor, | (28 leaves, A—G in 4's), unbound (7 by 5¼ inches), the second quarto of the Merry Wives of Windsor, Printed for Arthur Johnson, 1619. (No. 6250) £ 295

23. A | Midsommer Nights | Dreame, | as it hath beene sundry times pub | likely acted by the Right Honoura | ble, the Lord Chamberlaine his | Servants, | written by William Shakespeare, | contains A—H in 4's, including title, the two outer corners of title repaired, modern morocco, edges not gilt, Printed by James Roberts, 1600, small 4to. (No. 2015) £ 480

[Two editions of this play were published in the same year, one bearing the imprint of «Thomas Fisher, at the Signe of the White Horse, Fleet Streete.» Mr. Halliwell decided that this present one with Roberts's imprint had the prior claim to be regarded as the first edition. —]

24. A | Midsommer Night's | Dreame. | 32 leaves, signatures A—H in 4's, including title, woodcut device on title and vignette on last leaf, top margin of title and next leaf defective, injuring ornaments and the word «Dreame» stains at E, unbound (7 by 5¼ inches), original edition, Printed by James Roberts, 1600, small 4to. (No. 6245) £ 280

25. A Midsummer Night's Dream, frontispiece, morocco, by L. Broca, For J. Tonson, London, 1734, small 8vo. (No. 1840) £ 1 1 s.

26. Much Adoe about | Nothing, | as it hath been sundrie times publikely | acted by the right honourable the Lord | Chamberlaine his Servants, | written by William Shakespeare | a washed copy, morocco extra, doublé, g. o., by Lortic, enclosed in a morocco slip case, a perfect copy of the first edition, Printed by V. S. for Andrew Wise and William Aspley, 1600, small 4to. (No. 2014) £ 1,570

[The Gaisford copy, in morocco extra, realised £ 130 in 1890.]

27. The Tragœdy of Othello, the Moore of Venice, as it hath beene divers times Acted at the Globe, and at the Black-Friers, by His Majesties Servants, written by William Shakespeare, the fourth edition, morocco, uncut, top edges gilt, Printed for William Leak at the Crown in Fleet Street, between the two Temple Gates, 1655, 4to. (No. 2177) £ 200

[To Henry Irving as a slight token of friendship and a memory of Feb. 14th, 1876, from F. A. Marshal. July 26th, 1879. — Inscribed on the fly-leaf.]

28. «Othello» the Moor of Venice, a Tragedy, as it hath been divers times Acted at the Globe and at the Blackfriers, and now at the Theatre Royal, by His Majestie's Servants, fourth edition, half calf 1695, 4to. (No. 5044) £ 4 5 s.

29. «Othello» ou le more de Venise, Tragédie, représentée à Paris, pour la première fois, sur le Théâtre de la République, le lundi 26 Novembre, 1792, l'an premier de la République Paris, 1793, 8vo. (No. 5046) £ 1

30. The History of Pericles Prince of Tyre, unbound [T. Pavier, 1619], small 4to. (No. 3565) £ 5

31. The Late, | And much admired Play, | called, | Pericles, Prince of Syre (34 leaves, signatures R—Z and Aa—Bb I in 4's without counting the title), woodcut device on title and head ornaments to first page, writing on reverse of title and last leaf, unbound (7 by 5¼ inches), the third quarto edition of «Pericles», published with the «Whole Contention» of same date and printer, the signatures running on from the latter work Printed for T. P. (T. Pavier), 1619. (No. 6253) £ 161

32. The Late | and much admired Play, | called | Pericles, Prince of | Tyre, | with the true Relation of the whole Hi | story, adventures and fortunes of the said Prince | written by W. Shakespeare) wanted last leaf, headlines of 4 leaves cut into modern morocco, edges ungilt, T. Cotes, 1635, small 4to. (No. 2016) £ 15

33. The Tragedy of «King Richard II.», as it is Acted at the Theatre in Lincoln's-Inn-Fields, Altered from Shakespeare by Mr. Theobald, contemporary calf, 1720, 8vo. No. 934) £ 1

34. The First Part | of the true & honourable history of the Life of | Sir John Old-Castle, the good | Lord Cobham, | written by William Shakespeare. | (40 leaves, signatures A—K in 4's), woodcut device on title (a small hole in G 4, affecting 4 lettres), unbound (7 by 5¼ inches), the first edition of this doubtful Shakespearian play Printed for T. P. (Thos. Pavier), 1600. (No. 6247) £ 110

35. «The Tempest», or the Enchanted Island, a Comedy, H. Herringman, 1674 — Dryden (J.) («Troilus and Cressida» with a Critical Preface), first edition, A Swall and J. Tonson, 1679 — All for Love, or the World Well Lost, written in imitation of Shakespeare, H. Herringman, 1696, all unbound, together 3 vol., 4to. (No. 3567) £ 4 15 s.

36. «The Tempest» or the Enchanted Island, a Comedy (by J. Dryden), 1674, small 4to. (No. 5704.) £ 1 1 s.

37. «The Tempest», or the Enchanted Island, fourth 4to. edition, with alterations by Sir W. Davenant, and Dryden, half morocco, J. M. for H. Herringman, 1690. (No. 1982) £ 3 10 s.

38. [Wanted title, begins on A. 2.] The Most lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus, as it was plaid by the right honorable the Earle of Darbie, Earle of Pembroke and Earle of Sussex, their servants, second edition (corners mended throughout, but the text perfect), morocco, Printed for E. White, 1611, 4to. No. 5043) £ 106

39. With alterations by Dryden (J.), Troilus and Cressida, or Truth found too late, a Tragedy as it is acted at the Duke's Theatre, second edition, inner margins water-stained, half morocco, J. Dawks, for J. Tonson, London, 1695, small 4to. (No. 1843) £ 1 1 s.

40. «Troilus and Cressida», or truth found too late (altered by Dryden), half morocco, 1695, 4to. (No. 6719) £ 1

41. K. «Henry IV.», with the Humours of Sir John Falstaff (altered by Betterton), J. Deeve, 1700 — King Richard the Second (by N. Tate), uncut (wanted title), (1691) — «King Lear» (by N. Tate), 1699 — The History of «Timon of Athens» (by Thomas Shadwell), 1696 — «Macbeth» (altered by Sir William Davenant, 2 editions), 1674, 1710 — «Anthony and Cleopatra» (altered from Shakespeare by Sir Charles Sedley, 1696, all unbound, small 4to. (No. 3571) £ 3

42. Tragedy of «Macbeth», with Locke's Music, arranged for representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory Notes by Charles Kean, as first performed on

Monday, February 14th, 1853, first edition, morocco, presentation copy, with inscription in Kean's autograph, an autograph letter of Kean inserted (1853). (No. 5048) £ 2 4 s.

[Eleven other plays by Shakespeare, 1855—59, arranged for representation by Charles Kean, realised from £ 4to 30 s. each. All these plays were presentation copies, with Kean's autograph, and each was accompanied by a letter in his handwriting.]

43. «Winter's Tale», arranged for representation at the Princess's Theatre, April 28, 1856, with Notes by Charles Kean, morocco, with presentation, inscription and autograph by Charles Kean, on title [1856] — Also Playbills of the «Winter's Tale», July 14, 1856, and of Charles Kean's «Last Night» at the Princess's Theatre, Aug. 29, 1859, 8vo. (No. 6401) £ 4

The following were mostly specially printed copies of the various Lyceum Plays, as arranged for the Stage by Sir Henry Irving; they contained numerous manuscript alterations in the text in his handwriting. All bound in calf, unless otherwise stated.

44. «King Richard III.», with autograph, Dec. 19, 1896. (No. 2093) £ 14
45. «King Richard III.», with autograph, Jan. 29, 1877. (No. 2094) £ 14 10 s.
46. «Twelfth Night» or What you Will, July 8, 1884. (No. 2095) £ 5
47. «Much Ado about Nothing», with autograph, Oct. 11, 1882. (No. 2096) £ 14 10 s.
48. «King Henry» the Eighth, Jan. 5, 1892. (No. 2097) £ 13
49. «Coriolanus», University Press, Oxford, n. d. (No. 2098) £ 13 10 s.
50. «Cymbeline», a Comedy in five Acts, Sept. 22, 1896. (No. 2099) £ 13 10 s.
51. «Merchant of Venice», interleaved, half calf, lettered on side «Mr. Henry Irving», n. d. (No. 2100) £ 22
52. «Coriolanus» (2 copies) — «Macbeth» edited by W. Aldis Wright, together 3 vol., scored in pencil throughout, with notes and alterations, stage directions, etc., Clarendon Press, Oxford, 1879—86, 8vo. (No. 2164) £ 14 10 s.
53. «Hamlet», a Tragedy, as it is performed at the Theatres Royal, by W. Oxberry, Macready's copy with stage directions, etc., in his own handwriting, half calf («Presented, to Henry Irving by C. E. Tisdall, Oct. 25, 1881»), 1820, 8vo. (No. 2165) £ 27
54. «Hamlet», Prince of Denmark as performed at the Royal Lyceum Theatre (under the management of Mr. Fechter), May 21, 1864, Mr. Mc Intyre's copy, interleaved, with stage directions etc., half bound, n. d. — «Macbeth», Tragedie, remise au Théâtre le premier Juin, 1790, par M. Ducis, wrapper (presentation copy from Edward Spencer Dodgson, 1889), together 2 vol., Paris, 1790, 8vo. (No. 2166) £ 9
55. «King Henry VI.», interleaved, with revisions, annotations, stage directions, etc. in the handwriting of Charles Kemble, calf (one cover wanted), n. d., 8vo. (No. 2167) £ 17 10 s.
56. «The Jew of Venice», a Comedy, as it is Acted at the Theatre in Little-Lincolns-Inn-Fields, by His Majesty's Servants, half russia, Ber. Lintott at the Post-House in the Middle Temple-Gate, Fleet Street, 1701, 4to. (No. 2168) £ 4
57. Julius Caesar, adapted to the Stage by J. P. Kemble, and published as it is Acted at the Theatre Royal, half bound («Prompt Book, Henry Siddons, Esq., Theatre Royal Edinburgh», on title), 1812 — Prolegomena to the Dramatick Writings of Will. Shakespeare, boards Bell, 1786, together 2 vol., 8vo. (No. 2169) £ 6 5 s.
58. History of «King Lear», acted at the Queen's Theatre, reviv'd with Alterations by N. Tate, cloth, text much stained and repaired, 1699 — Comedy of Errors, with Songs, Duets, Glees and Choruses, selected from the Plays, Poems and Sonnets Shakespeare, Theatre Royal, Prompt Book, interleaved, with stage directions, etc., calf, 1819, together 2 vol., 8vo. (No. 2170) £ 5
59. «Macbeth» a Tragedy, as arranged for the Public Readings of Sir Henry Irving and Miss Ellen Terry, printed in very large type on cards, scored with blue pencil, annotated, with parts deleted, etc., two copies, one lettered on the side «Henry Irving» and the other «Ellen Terry», morocco, gilt edges, Privately printed, 1890, 8vo. (No. 2171) £ 21
60. «Macbeth», as arranged for the Public Reading of Henry Irving and Ellen Terry, printed in very large Type and scored, 1890 — Selections from the Feast of Belshazzar, by Sir Edwin Arnold, Scene from Shakespeare's Richard III., etc., printed in the same manner, in portfolio. (No. 2172) £ 5 15 s.
61. «Macbeth», the leaves mounted in a M. S. Book, with copious M. S. notes and suggestions, by Percy Fitzgerald, n. d., 4to. — King Richard the Third, the text mounted in a MS. Book, scored and arranged as a Prompt Book, n. d., together 2 vol., 4to. (No. 2173) £ 10 10 s.
62. Tragedy of «Macbeth», newly adapted to the Stage [by J. Lee], with alterations, as performed at the Theatre in Edinburgh, half morocco, (with MS. note referring to J. Lee), Edinburgh, 1753 — «Twelfth Night», or What you Will, revised by J. P. Kemble, interleaved and annotated calf, 1810, together 2 vol., 8vo. (No. 2174) £ 5 5 s.
63. «Macbeth», a Tragedy, as performed at tho Theatre Royal, Drury Lane, regulated from the Prompt Book by Mr. Hopkins, prompter, frontispiece, half bound (scored and annotated), John Bell, 1773, 8vo. (No. 2175) £ 8

[«. . . I beg leave to you from my Shakespearian Library a valuable, and I may say, unique copy of «Macbeth», as performed at the Theatre Royal» . . . when Garrick acted as Macbeth. You will see that this copy was the stage-manager's own copy, and it will give you an idea how and in what form it was put up. . . C. Roeder.]

64. Measure for Measure, or Beauty the Best Advocate, as it is Acted at the Theatre in Lincolns-Inn-Fields, written originally by Mr. Shakespeare, and now very much alter'd, with Additions of several Entertainments of Musick [by Charles Gildon], half morocco, with the autograph of J. Payne Collier on title, also writing on flyleaf by Kemble, D. Brown, at the Black Swan without Temple Bar, etc., 1700, 4to. (No. 2176) £ 10
65. The Tragœdy of «Othello», the Moore of Venice, as it hath beene divers times Acted at the Globe, and at the Black-Friers, by His Majesties Servants, the fourth edition, morocco, uncut, top edges gilt, Printed for William Leak at the Crown in Fleet Street, between the two Temple Gates, 1655, 4to. (No. 2177) £ 200

[«To Henry Irving as a slight token of friendship and a memory of Feb. 14th, 1876, from F. A. Marshall. July 26th, 1879. — Inscribed on the fly-leaf.]

66. «Othello», a Tragedy, revised by J. P. Kemble, Edmund Kean's copy, interleaved and corrected from the Prompt Book («Presented to Henry Irving by the Baroness Burdett-Coutts, 27 April 1876»), 1818, 8vo. (No. 2178) £ 31

67. «Othello», the Moor of Venice, Hind's Acting Edition, Macready's copy, interleaved and marked with stage directions, etc., half bound, 1838 — Coriolanus, or the Roman Matron, adapted to the Stage by J. P. Kemble, Covent Garden Prompt Book, interleaved, with notes, stage directions, etc., calf, 1806, together 2 vol., 8vo. (No. 2179) £ 31

68. «Richard the Third», as it is performed at the Theatres Royal, by W. Oxberry, Macready's copy, with his autograph, interleaved with stage directions, etc., half russia, 1819 — Much Ado about Nothing, as it is performed at the Theatres Royal, by W. Oxberry, portrait of Miss Chester as «Beatrice», interleaved, with stage directions, notes, etc., half morocco, 1823, together 2 vol., 8vo. (No. 2180) £ 30

69. «The Winter's Tale», arranged for representation at the Princess's Theatre, by Charles Kean, as first performed on Monday, Apl. 28, 1856 (the «Dramatis Personæ» include Miss Ellen Terry as «Mamillius», who made her début in this character), n. d. 8vo. (No. 2181) £ 5 10 s.

70. The | Whole Contention | betweene the two famous | Houses, Lancaster and | Yorke, | written by William Shake- | speare, Gent., | 64 leaves, signatures A—Q in 4's, woodcut device on title and 2 ornamental headings, contemporary signature of Wm. Peile 0—4—or on title unbound (7 by 5½ inches), the first edition of this play; to which the Pericles (see next lot) was originally joined in publishing. Printed at London for T. P. (avier), n. d. (1619.) (No. 6252) £ 110

71. «The Winters Tale», the first printed edition of this play from the folio of 1623 (14 leaves, signatures Aa—Cc 2), 1623, folio. (No. 4388) £ 2

72. A | Yorkshire | Tragedie. | Not so New, as Lamentable | and True, | written by W. Shakespeare, | (15 leaves, including title), unbound (7 by 5¼ inches), second edition in quarto of this spurious Shakespearean play, Printed for T. P. (Thos. Pavier), 1619. (No. 6251) £ 125

Shakespeare's Works:

Plays and Poems, with Glossary and Life, «first American edition», 8 vol., portrait, calf, Philadelphia, 1795—6, 8vo. (No. 6322) £ 7 15 s.

Dramatic Works, revised by G. Steevens, «Boydell's edition», 9 vol., plates by Westall, Smirke, Romney, etc., morocco, g. e., Bulwer, 1802, atlas folio. (No. 105) £ 6 2s 6d.

[Eighteen parts in 9 vol., with 100 engravings. No. 1 appeared in 1791. The engravings were also sold separately with engraved title. —]

Works, revised by George Steevens, «Boydell's Edition», with 100 engravings after Stothard, Westall, Smirke and others, 9 vol., russia extra, Bulmer, 1802, folio. (No. 935) £ 5 5 s.

Works, Boydell's edition, edited by George Steevens, printed in large type (no plates), 9 vol. in 12, half calf (vol. IX. and XI. wanted), binding broken, Bulmer, 1802, 4to. (No. 2154) £ 5 10 s.

[The following Plays are much scored in pencil, and have notes and comments in the margins: — «King Lear», «Hamlet», «Merchant of Venice», «Anthony and Cleopatra», «King John», «Winter's Tale», «Measure for Measure», «Henry VIIIth» and «Richard III.» —]

Dramatic Works, Boydell's edition, revised by George Steevens, engravings after Stothard, Westall, Smirke and others, 9 vol., russia extra, gilt edges (one broken), Bulmer, 1802, 4to. (No. 2159) £ 3

Boydell's Shakespeare Gallery, 2 vol in I, fine impressions of the plates (including Shakespeare runsed by Tragedy and Comedy) after Romney, Hoppner, Westall, etc., covers loose, 99 plates only (should be 100), 1803, atlas folio. (No. 3706) £ 12.

Dramatic Works, Boydell's edition, 9 vol., printed in large type by Bulmer, 100 engravings from paintings by Stothard, Westall, Smirke, etc., morocco, gilt tooling on sides, silk linings, guards, g. e., 1802, imperial folio (1547). (No. 5863) £ 18 10 s.

Works, Cambridge edition, edited by W. A. Wright, 9 vol., new calf extra, 1894—5, 8vo. (No. 6402) £ 5 5 s.

Works, the Text of George Steevens, edited by Alexander Chalmers, portraits (plates wanted), 9 vol., half calf (broken), marked for private reading by G. Wightwich, 1811, 8vo. (No. 2162) £ 2 2 s.

Plays, with Notes by Alexander Chalmers, portrait, 8 vol., cloth, uncut, 1826, 8vo. (No. 3562) £ 1

Works (Chiswick Edition), with Introductions and Notes by John Dennis, illustrations by Byam Shaw, 41 vol., original cloth, Bell and Sons, 1899—02, 8 vo. (No. 219.) £ 1 10 s.

Plays, Poems and Sonnets, «The Chiswick Shakespeare», with Introduction by Dennis, illustrations by Byam Shaw, Japanese vellum (200 printed), 33 vol , cloth gilt, Bell, 1902, etc. (No. 5055) £ 2 6 s.

Works, the text revised by the Rev. Alexander Dyce, portraits, 10 vol., half calf, gilt edges (backs broken), 1880, 8vo. (No. 2152) £ 5 5 s.

Works, the text revised by the Rev. Alexander Dyce, portrait, 6 vol., calf extra, Moxon, 1857, 8vo. (No. 4498) £ 2 5 s.

Shakespeare, a new Variorum Edition, edited by H. H. Furness. «Romeo and Juliet» — «Macbeth» — «Hamlet» — «King Lear» — «Othello» — together 6 vol., original cloth, t. e. g., Philadelphia, 1874—80, imperial 8vo. (No. 2860) £ 2 2 s.

Works, by James O. Halliwell, 142 plates and wood engravings by F. W. Fiarholt, 16 vol. half morocco, uncut, 1853—65, folio (No. 2017) £ 30

[Sold by Messrs. Sotheby on December 12th.]

Plays, from the corrected text of Johnson and Steevens, plates, «Heate's Edition», 6 vol., half russia, Stockdale, 1807, 4to. (No. 2598) £ 2 2 s.

Works, the Edinburgh Folio Edition, edited W. E. Henley, portraits on India paper, 7 vol. in 40 parts, boards, uncut, 1901, folio. (No. 465) £ 2 10 s.

Works, the «Edinburgh Folio», edited by W. E. Henley, 10 vol. in 40 parts, complete, portraits, original boards, uncut, limited issue, 1901—4, folio. (No. 641) £ 2 4 s.

Works, edited by Sir Henry Irving and Frank A. Marshall, edition de luxe (limited to 150 copies), portraits and illustrations by Gordon Browne, 8 vol., buckram, 1888—90, 4to. (No. 2150) £ 5

Works, edited by Sir Henry Irving and Frank A. Marshall, portraits and illustrations by Gordon Browne, 8 vol., with Sir Henry Irving's bookplate (few leaves missing from vol. ii), 1888—90, 4to. (No. 3083) £ 1 5 s.

Complete Works, from the text of Johnson, Steevens and Reed, with Biographical Sketch by Mary Cowden Clarke, portrait, cloth gilt, etched portrait of Walt Whitman, signed and his autograph, etc. on title, Edinburgh, n. d., 8vo. (No. 2157) £ 28

[«Friend Irving,

I hand you herewith a copy of Shakespeare, once the property of Walt Whitman. I had it from him December 20th, 1891. I would not give this to any other man but you.
Your Friend
Thomas Donaldson.»]

Plays, with the corrections and illustrations of various commentators, with Notes by S. Johnson and G. Steevens, illustrated with Harding's series of portraits and views (126) a few M. S. notes, 15 vol., old calf, contents lettered, 1793, 8vo. (No. 2262) £ 2 10 s.

Plays, edited by Johnson and Steevens, portrait, etc., 10 vol., old English morocco (Roger Payne), 1778— also Vol. ii of Supplement, similarly bound, 8vo. (No. 2595) £ 1 16 s.

Plays, Johnson and Steevens's fourth edition, 15 vol., calf, 1793, 8vo. (No. 2596) £ 1

Plays, by Samuel Johnson and George Steevens, revised and augmented by Isaac Reed sixth edition, 21 vol., portrait, original boards, uncut, 1813, 8vo. (No. 5052) £ 10 5 s.

Plays, as arranged for representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory Notes by Charles Kean, 2 vol., half calf, 1858, 8vo. (No. 2161) £ 3

[Another copy, with the original covers and bound in 2 vol., cloth, uncut, with autograph of Sir Henry Irving, realised £ 5 5 s.]

Works, edited by C. Knight, steel engravings, 3 vol., morocco gilt, g. e., Virtue, 4to. (No. 2966) £ 1

[This is «Knight's Imperial Edition», published originally in 40 parts at 2 s. each, generally found, when bound up, in 2 vol., imperial 4to. «Knight's Pictorial Edition» is in 8 vol., imperial 8vo., n. d., and is more expensive.]

Works, Doubtful Plays, Biography, etc., pictorial edition, edited by Charles Knight, many hundred wood engravings of old buildings, views, costumes, etc., 8 vol., calf extra, gilt edges, 1839—43, 8vo. (No. 3085) £ 2 15 s.

Comedies, Histories, Tragedies, Doubtful Plays and Biography, Knight's pictorial edition, 8 vol, calf gilt, bevelled rims, m. e., C. Knight, n. d., imperial 8vo. (No. 4242) £ 1 5 s.

Works, «The Library Shakespeare», coloured and other illustrations by Sir John Gilbert, G. Cruikshank and R. Dudley, 9 vol., cloth gilt, n. d., 4to. (No. 4486) 9 s.

Plays and Poems, by Edmond Malone, 21 vol., best edition, portrait (spotted), calf, m. e., 1821, 8vo (No. 5053) £ 7

Plays, edited by T. Sturge Moore, woodcut borders and decorations by Charles Ricketts, 39 vol. (limited to 310 sets), cloth, Vale Press, 1900, 8vo. (No 6823) £ 5 5 s.

Works. The National Shakespeare, illustrations by Sir J. Noel Paton, 3 vol, n. d., folio. (No. 3705) £ 1 1 s.

Works, New Century edition, the text of the Cambridge edition with Notes, Indroductions, etc. by Israel Gollancz, etc., Large Paper, printed on hand-made paper, etchings and photogravures on Japanese vellum, 24 vol., original buckram, uncut, Boston, 1900—1, 8vo. (No. 2153) £ 4 8 s.

Plays and Poems, 11 vol., half morocco (some leaves foxed), Pickering, 1825, 8vo. (No. 106) £ 1 10 s.

Dramatic Works, Pickering's original pearl edition, portrait and plates after T. Stothard, original red cloth with label, uncut, W. Pickering, 1826, crown 8vo. (No. 4241) £ 1 8 s.

The Works of Mr. William Shakespeare, volume the seventh, containing Venus and Adonis, Tarquin and Lucrece, and his Miscellany Poems, frontispiece, calf, E. Curll, 1710, 8vo. (No. 5705) £ 5 2 s. 6 d.

Works, revis'd and corrected, with an Account of the Life and Writings of the Author, by N. Rowe, Esq., 6 vol., frontispieces and plates, contemporary morocco gilt, g. e. (some backs damaged), book-label of Mrs. Lionel Damer and anonymous bookplate engraved by Bickham, J. Tonson, 1709, 8vo. (No. 5707) £ 8 5 s.

Plays (from the text by Johnson and Steevens, with various Readings and Notes of different commentators), Scholey's edition with Thurston's designs, printed upon vellum, unique, originally E. Astle's copy (the only old edition of Shakespeare printed on vellum), 10 vol. in 20, half morocco, contents lettered, Printed by T. Bensley for Wynne, Scholey and Wallis, 1803-4, imperial 8vo. (No. 4240) £ 106.

Works, in 10 volumes, printed on hand-made paper, vol. i—iv, buckram, uncut, Shakespeare Head Press, Stratford-on-Avon, 1904, 8vo. (No. 2158) £ 4

Dramatic Works, with Notes by S. W. Singer, the Life of the Poet by Lloyd, portrait and vignettes after Stothard, 10 vol., Large Paper, original boards, uncut, Chiswick Press, 1856, 8vo. (No. 1887) £ 3 3 s.

Works, edited by Howard Staunton, illustrations by Sir John Gilbert, 3 vol., half morocco, 1858—60, royal 8vo. (No. 2156) £ 4 15 s.

Works, edited by Howard Staunton, «Edition de Luxe», 15 vol, illustrations by Sir John Gilbert, on India paper, limited issue, original cloth, uncut, 1881, 4to. (No. 2859) £ 3

Works, (Temple Edition), plates, 40 vol., uncut, Dent, n. d., 8vo. (No. 220) £ 1 8 s.

Works, «Temple Edition», with Preface, Glossary, etc. by Israel Gollancz, 27 vol., portraits and frontispieces, limp vellum, t. e. g., 1894, 8vo. (No. 640) £ 1 1 s.

Works, Temple edition, 40 vol., leather («Richard II.» scored and parts deleted), 1896— Another edition (no titles), interleaved, 23 vol, morocco, gilt edges («The Merchant of Venice», «Twelfth Night», «King Lear», «Romeo and Juliet», «Richard III.» scored in pencil, annotated and with parts deleted, the two latter with autograph of Sir Henry Irving), and others, together 77 vol., 8vo. (No. 2160) £ 7 10 s.

Plays and Poems, with Life and Glossarial Notes, edited by A. J. Valpy, 15 vol, plates, cloth, uncut, 1832, 8vo. (No. 107) £ 2 3 s.

Shakespeare's Plays (7), arranged for representation, in a volume, morocco, Edinburgh-Manchester, 1870—4, 8vo. (No. 2144) £ 4 8 s.

[«From Charles Calvert to Sir Michael Costa, the head of his profession, June, 1875.»]

Works, Whitehall edition, edited from the original text, 39 vol., half roan, gilt edges 1900, 8vo. (No. 2155) £ 3 3 s.

Plays, edited by Manley Wood, 14 vol, Large Paper, portrait and open-letter proof plates by Stothard, Sherwin, etc., calf gilt, contents lettered, m. e., 1806, 8vo. (No. 768) £ 1 1 s.

Works, edited by W. Aldis Wright, Cambridge edition, Large Paper, 40 vol., buckram, uncut, 1893—5, royal 8vo. (No. 2149) £ 8 5 s.

The Whole Historical Dramas of William Shakespeare, illustrated, portraits and views, 2 vol., Large Paper, half russia, 1811, 4to. (No. 2597) £ 2 12 s. 6 d.

Works, 12 vol., half morocco, uncut, t. e. g, 1882, 8vo. (No. 639) £ 1 10 s.

Shakespeare illustrated:

Boydell's Graphic Illustrations of the Dramatic Works of Shakespeare, 100 plates (some spotted and title soiled and mounted), morocco, rebacked, g. e., n. d., folio. (No. 767) £ 2 10 s.

Shakespeare Gallery, (Boydell's). A Collection of Prints from Pictures illustrating the Dramatic Works of Shakespeare, by the Artists of Great Britain, 100 plates, including portraits of George III. and Queen Charlotte, early impressions, 2 vol., half bound (broken), Boydell, 1803, imperial atlas folio. (No. 3570) £ 12 7 s. 6 d.

Bunbury (H.). Illustrations to Shakespeare, 22 engravings by Bartolozzi, Tomkins, etc., half morocco, 1792—6, imperial folio. (No. 6957) £ 7 7 s.

Illustrated by an Assemblage of Portraits and Views appropriated to the whole Suite of our Author's Historical Dramas, Largest Paper, with upwards of 150 portraits, with the duplicate plate of Jane Shore, bare-necked, boards, uncut, Harding, 1793, 8vo. (No. 2163) £ 9

Sargent (G. F.). Shakespeare Illustrated, in a series of Landscape and Architectural Designs, with 45 steel engravings, cloth, uncut, 1842, 8vo. (No. 2148) £ 2

Illustrations of Shakespeare by Robert Smirke, 24 plates, India proofs, in the original parts, containing 6 plates each (with 21 of the plates in duplicate in the same state), in postfolio, Rodwell and Martin, 1821. (No. 3568) £ 1 5 s.

Shakespeariana:

Costume of Shakespeare's Plays, with Notices by J. R. Planché, coloured plates designed by J. K. Meadows and G. Scharf, 5 parts, J. Miller, 1823—25, 12mo. (No. 3295) £ 1 18 s.

Hodgson's Funeral Procession in Shakespeare's play of «Romeo and Juliet», the complete set of 12 tableaux printed on 6 sheets, in colours, 1823, 4to. (No. 5056) £ 5 17 s. 6 d.

Macpherson (John). The Land of Shakespeare, a series of 31 etchings from original drawings, with descriptions by F. G. Fleay, edition de luxe, with proof impressions of the 31 etchings and 61 head and tail pieces on Japanese vellum paper, vellum, uncut, 1889, 4to. (No. 2147) £ 2 17 s. 6 d.

Ireland (Samuel). Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of William Shakespeare, including the Tragedy of «King Lear», etc., boards, uncut, 1796, 8vo. (No. 2146) £ 1 12 s.

[The second edition, the first having been published on December 24th, 1795 (but dated 1796), imperial folio. The «Gentleman's Magazine» for May, 1826 contains a reference to the two editions, and see also «Bibliotheca Parriana», 1827, 8vo., p. 522.]

Ireland (S.). Shakespeare Forgeries. Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of William Shakespeare, including the Tragedy of «King Lear», and a small fragment of «Hamlet», from the original MSS. in the possession of Samuel Ireland (138 copies extant), fascimiles of the writings and drawings, autographs, etc., original half binding, 1796, folio. (No. 2793.) 13 s.

Shakespearean Music. A Collection of 33 Folio Songs with Shakespeare's words, set to music by Purcell, Dr. Arne, Lampe, Sir Henry Bishop and other celebrated composers. (No. 5057) £ 17

Alken (H.). Shakespeare's Seven Ages of Man, 7 coloured plates, 1824, folio. (No. 1698) £ 3

Seven Ages of Man, 7 coloured plates engraved by W. Bromly from pictures by T. Stothard, 1799, royal folio. (No. 3569) £ 6 2 s. 6 d.

Nares (Robert). Glossary, or Collection of Words, Phrases, Names and Allusions to Customs, Proverbs, etc. illustrative of English Authors, particularly Shakespeare and his contemporaries, original boards, uncut, 1822, 4to. (No. 3859) £ 3

Schmidt (Dr. Alex.). Shakespeare-Lexicon, a complete Dictionary of all the English Words, etc. in the Works of the Poet, 2 vol., 1874, 4to. (No. 3880) £ 1

Jests, or the Jubilee Jester, being a curious Collection of Funny Jokes, Merry Stories, etc., old half calf (no name of place or printer, circa 1750). (No. 5047) £ 45

Jests, wanted title, from Sir W. Tite's sale (1770), 8vo. (No. 2470) £ 3 12 s.

Wivell (A.). An Inquiry into the History, Authenticity and Characteristics of the Shakespeare Portraits, with Supplement, frontispiece, fascimile and portraits, an extra one inserted, half marocco, g. t., uncut, 1827, 8vo. (No. 1895) £ 1 2 s.

«Romeo and Juliet.» The Garden Scene Versified, set to Music, and Humbly Dedicated to the Honourable Mrs. Milbank, by John Percy, mezzotint engraving on title representing a scene from the play, uncut, Printed for G. Goulding (1740—50), folio. *(No. 1999) £ 2 10 s.*

The Taming of the Shrew, a series of 8 plates, with verses descriptive and illustrative of the comedy, Hawkins, 1778, 8vo. (No. 6567) £ 3 5 s.

Howard (Frank). The Spirit of the Plays of Shakespeare, exhibited in a series of outline plates, with descriptions, plates, 5 vol., half morocco, 1883, 8vo. (No. 2145) £ 4 15 s.

256* Book-Prices Current: A Record of the Prices at which books have been sold at Auction, from October, 1906, to July, 1907, being the Season 1906—1907. Vol. 21. London: Elliot Stock 1907. (X, 794 S.) 8°

Daraus: First Folio (v. J. 1623):

1. Mr. William Shakespeares | Comedies, | Histories & | Tragedies, | published according to the true originall copies, | portrait on title by Martin Droeshout, with verses opposite, the margins of the latter cleverly repaired, the top plain margin of leaf of dedication renewed (13 by 8¾ inches), morocco extra, g. e., by F. Bedford, enclosed in a morocco slip case, by Bradstreet (from the Rowfant Library), Printed by Isaac Jaggard and Ed. Blount, 1623; (at end) Printed at the Charges of W. Jaggard, Ed. Blount, J. Smithweeke and W. Aspley, 1623, folio. (No. 5335) £ 3,600
2. Mr. William | Shakespeares Comedies, | Histories | & Tragedies, | published according to the True Originall Copies, | the first folio edition, very short copy title containing portrait by Droeshout cut close and mounted, and the whole volume cut close to the black ruled margins (12 by 7½ inches), wanted the verses opposite the title, also the 3 leaves with the verses of L. Digges, J. M. and the «Names of the Principall Actors», the «Catalogue of the Severall Comedies» has a lower corner defective, not subject to return, morocco, g. e. (stilted) Printed by Isaac Jaggard and Wm. Blount, 1623, folio. (No. 5679) £ 680
3. Comedies, Histories and Tragedies published according to the true original copies, first edition, wanted the title and verses opposite the title, the dedication by Heminge and Condell torn and defective, leaf containing two verses by Ben Jonson had corner torn off plain margin, wanted a leaf in Henry the Sixt, one leaf defective in Henry the Eight, and 2 leaves missing, wanted 4 leaves in «Romeo and Juliet», and last leaf with imprint, not subject to return, Printed by Isaac Jaggard and Wm Blount, 1623, folio. (No. 6098) £ 305

   [Sold at Sotheby's on May 14th. This copy formerly to Wm. Brocket, of the Middle Temple, and had his ex-libris on fly-leaf.]
4. Mr. William Shakespeares | Comedies, | Histories & | Tragedies, portrait on title by Martin Droeshout (repaired but text intact), with verses opposite (re-margined), a small portion of two margins in text repaired (13 by 8¼ inches), old morocco extra, g. e. (Roger Payne), Printed by Isaac Jaggard and Ed. Blount, 1623, folio. (No. 6189) £ 2400
5. Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies, first edition, title and verses in facsimile, as are also the last 16 leaves, some stained and defective, several leaves supplied from the second edition, and Digge's verses in facsimile, calf gilt, g. e., not subject to return, 1623, folio. (No. 6450) £ 135
6. Works, first folio edition, a portion only, containing 165 leaves, comprising the leaf with the «Names of the Prinzipal Actors» and verses «To the Memorie of the Deceased Authour» by L. Digges and J. M. The Tempest (B 3 defective) — «Two Gentlemen of Verona» — «Merry Wives» (D 3—4 defective) — «Measure for Measure» — «Comedie of Errors» — «Much Adoe» — «Love's Labours Lost» (M j 4 defective) — «Midsummer Night's Dreame» — «Merchant of Venice» — «As You Like It» (Q 3 and Q 6 wanted, Q 5 defective) — «Taming of the Shrew» (ends with T 8, page 228) — First Part of «Henry VI.» (begins on m, page 117) — Second Part of «Henry VI.» (m 5 defective, wanted n 3—4) — Third Part of «Henry VI.» (page 5 defective) «Richard III.» — «Henry VIII.» (corner of t 4 torn), 12 by 7¾ inches, half bound (Isaac Jaggard and Ed. Blount, 1623), folio. (No. 7104) £ 45

First Folio (Reprints):

1. Reproduction in facsimile of the First Folio of 1623, by H. Staunton, portrait, vellum, g. e., Day and Son, 1866 folio. (No. 2286) £ 3
2. Reproduction in facsimile of the First Folio Edition, 1623, with Introduction, Census of Copies, etc. by Sidney Lee, portrait, calf, uncut, Oxford, 1902, folio. (No. 2287) £ 4 2 s. 6 d.
3. Comedies, Histories and Tragedies, a Reproduction in Facsimile of the first Folio Edition, 1623, from the Chatsworth copy in the possession of the Duke of Devonshire, with Introduction by Sidney Lee, rough calf, uncut, in case, Oxford, 1902, folio. (No. 3261) £ 4
4. The National Shakespeare, a Facsimile of the text of the First Folio of 1623, edition de luxe, limited edition, on hand-made paper, 3 vol., portrait and illustrations by Sir J. Noll Paton, proofs on India paper, morocco, g. t., uncut, n. d. royal folio. (No. 2289) £ 1 18 s.

Second Folio (v. J. 1632):

1. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true originall copies, the second impression, title in MS., portrait cut round and mounted, verses mounted, one page mounted, piece torn out of one leaf, pages 415—418 imperfect at lower margins, and last leaf defective and mounted (13 inches by 8½ inches), old calf broken, a few pages stained, not subject to return, T. Cotes for R. Allot, 1632, folio. (No. 2743) £ 26 10 s.
2. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true Originall Copies, the second impression, portrait after Martin Droeshout defective, Jonson's verses on the leaf opposite, small hole in folio g 2 of Henry the Fourth, pages 416—418 missing, and page 419 had a portion cut off and top corner torn, old calf (13 by 8 inches), Printed by Tho. Cotes for Robert Allot, 1632, folio. (No. 3259) £ 44

3. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true original copies, the second impression, wanted title and verses, pages 99—106 defective, corner of page 418 and a portion below the imprint on last leaf torn off, a few leaves soiled and some scribbled on (13 by 8⁷/₈ inches), not subject to return, old morocco. Printed at London by Thos. Cotes for John Smethwick Wm. Aspley, Richard Meighen and Robt. Allot, 1632, folio. (No. 3694) £ 7
4. Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true originall copies, the second impression, portrait by Droeshout and verses by Ben Jonson opposite, 3 leaves in the body of the work defective, wanted pages 381 to 386, 4 leaves at end torn across and mended, last 2 leaves inlaid and defective, wanted the colophon (13¹/₄ by 8⁷/₈ inches), calf (not subject to return), Thos. Cotes for Robert Allot, 1632, folio. (No. 4279) £ 54 10 s.
5. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true Originall Copies, the second impression, title, with portrait by Droeshout (soiled), with signature R. Warren, initials «J. F.» and the word «Shakespeare», in a contemporary hand, wanted verses opposite title, 4 leaves in S, inner margins of several of the later leaves wormed, small hole in last leaf, which is also torn and the back scribbled on), 12³/₄ by 8³/₄ inches, not subject to return, original calf, Tho. Cotes for Robert Allot, 1632, folio. (No. 4654) £ 45
6. Mr. William | Shakespeares | Comedies, | Histories | and Tragedies, | published according to the true originall copies, | the second impression, | title containing portrait and leaf of verses opposite in facsimile, last leaf of text in facsimile, not subject to return, morocco extra, g. l., by Rivière, in a thick lined cardboard case, T. Cotes for R. Allot. . . . at the Blacke Beare in Pauls Church-Yard, 1632, folio. (No. 4657) £ 46
7. Mr. William | Shakespeares | Comedies, | Histories and | Tragedies, | published according to the true originall copies, | the second impression title containing portrait cleaned and mended, leaf with verses mended, corners of last leaf mended and a few words facsimiled (13 by 8¹/₂ inches), old russia gilt, joints mended, g. e., Printed by Thos. Cotes for William Aspley, and are to be sold at the Signe | of the Parrat in Pauls Church-yard, 1632, folio. (No. 4696) £ 220
8. Mr. William | Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies, | published according to the true originall copies, | the second impression, | title and leaf of verses opposite repaired, leaf containing Holland's lines, with the «Catalogue» on reverse, mended in bottom margin, injuring a portion of the letter T of the catchword, a split in the first leaf of text mended, a rust blot on 2 leaves, 2 or 3 small rust holes injuring letters, the 2 last leaves repaired and a few letters injured (12³/₄ by 8¹/₈ inches), modern morocco extra, g. e., enclosed in morocco slip case, by Bradstreet, Printed by Tho. Cotes for William Aspley, and are to be sold at the Sign | of the Parrat in Pauls Churchyord, 1632, folio. (No. 5336) £ 210
[This is one of the very few copies containing the name of William Aspley on the title, which is the rarest of all the imprints of the second folio. It was formerly in the possession of the Lucies of Charlecote, and was sold at the sale of the late Rev. John Lucy's effects, at Hampton Lucy Rectory, Warwick, in 1875. It has the monogram ex-libris of D. C. Marjoribanks (Lord Tweedmouth) in cover.]
9. Mr. William | Shakespeares | Comedies, | Histories and | Tragedies, | published according to the true originall copies, | the second impression, | portrait by Droeshout on title with verses opposite, and 8 preliminary leaves, the verses backed, splits in the last 4 leaves mended, morocco, line tooled, g. e. Printed by Tho. Cotes for R. Meighen, 1632, Printed at London by Tho. Cotes for John Smethwick, etc., 1632, folio. (No. 5680) £ 230
10. Comedies, Histories and Tragedies, the second impression, imperfect, wanted sheets Y in Comedies, K, L and Y in Histories, and the last leaf of Tragedies containing the colophon, portrait on title, with verses opposite, and all the preliminary leaves which are stained, three are mended, unbound, T. Cotes for R. Allot, 1632, folio. (No. 5681) £ 23
11. Mr. William | Shakespeares Comedies, | Histories and Tragedies, | the second impression, | title thickened and inner margins repaired, morocco extra, Printed by Tho. Cotes for R. Allot, 1632, folio. (No. 6190) £ 140
[Frederick Perkins' copy with his exlibris and arms on side.]
12. Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies, the second impression, title and verses in facsimile, imperfect and damaged at end, a few leaves defective and mended, and many stained, calf gilt, not subject to return, 1632, folio. (No. 6451) £ 10

Third Folio (v. J. 1664):

1. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the true original copies, the third impression, and unto this impression is added seven playes never before printed in folio, portrait after Droeshout, with Jonson's verses beneath, a perfect sound and clean copy, outside margins of two of the preliminary leaves cut close, morocco extra, g. e., by Bagguley, in morocco slip case, London, printed for P. C, 1664, folio. (No. 1543) £ 390
2. Comedies, Histories and Tragedies, published according to the True Originall Copies, the second impression, title with portrait, leaf of verses opposite in facsimile, last leaf inlaid, 2 or 3 plain margins mended, with the cancelled leaf for A 5, morocco extra, g. e., by Rivière, Tho. Cotes for R. Allot, 1632, folio. (No. 3039) £ 38
3. Mr. William Shakespear's Comedies, etc. the third impression, commences on page 13 of «The Tempest», and ends with «The Tragedy of Locrine» stained, not subject to return, folio. (No. 6057) £ 16 5 s.
4. Mr. William Shakespeare's Comedies, etc, portrait by M. Droeshout, with verses opposite, originall *calf, Printed* for Ph. Chetwinde 1663. (No. 6191) £ 1550

[This is one of the few copies of the first issue of the third edition in which th portrait is printed on the title, and the verses opposite, the title having the 1630 date The portrait is impressed aslant, that is obliquely, the inner margins being wider tha the outer. This copy contains at the end the Seven doubtful Plays, preceded by th title usually appearing in front, with the imprint, «London, printed for P. C. 1664.»

5. Mr. William | Shakespeare's | Comedies, Histories and Tregedies, | third impression title written on, margins covered with profuse MS. notes by a learned Shakespearea scholar, original calf, London, printed for P. C., 1664, folio. (No. 7157) £ 300

Fourth Folio (v. J. 1685):

1. Comedies, etc., unto which is added seven Plays, never before printed in folio, th fourth edition, portrait with verses beneath, old russia gilt, in morocco slip case, per fect copy, but small hole in the verses, Herringman, Brewster and Bentley, 1685, folio (No. 3040) £ 80
2. Comedies, etc., the fourth edition, no portrait, calf, rebacked, gilt, London printed fo H. Herringman, 1685, folio. (No. 3200) £ 29 10 s.
3. Mr. William Shakespear's Comedies, etc., portrait, with verses beneath, mounted, ol calf, 14 3/8 inches by 8 1/4 inches, Printed for H. Herringman, and are to be sold b Joseph Knight and Francis Saunders, 1685, folio. (No. 5128) £ 72

   [The names of Knight and Saunders as the booksellers of this fourth edition rarel occur in the imprint, the common names being Brewster, Chiswell and Bentley. Joseph Crawhall's copy, with notes and printed matter in fly-leaves.]
4. Mr. William Shakespear's Comedies, etc., wanted the original portrait, a more modern and reduced one substituted, a few leaves defective and mended, calf gilt, g. e., not subject to return, 1685, folio. (No. 6453) £ 5
5. Mr. William Shakespear's | Comedies, | Histories | and Tragedies, | fourth edition, portrait by M. Droeshout, with verses beneath, opposite title, 2 blank leaves at each end, old boards, leather back, Herringman, Brewster, Bentley, 1685. (No. 7115) £ 51
6. Mr. William Shakespear's Comedies, etc., portrait by M. Droeshout, with verses beneath, signature of «Ri. Head» (? «The English Rogue») on title, half bound, Herringman, and others, 1685, folio. (Nr. 7158) £ 48
7. Facsimile Reproduction of the Fourth Edition of 1685, portrait, uncut, Methuen, 1904, folio. (No. 2290) £ 1 4 s.
8. Mr. William Shakesper's Comedies, etc., portrait opposite title by Droeshout with verses beneath outer and lower margins repaired Herringman, etc., 1685, folio. (No. 7105) £ 35

Poems:

1. Poems | written | by | Wil. Shakespeare. | Gent. | engraved portrait of the author by W. Marshall, with verses beneath, first edition, modern morocco, gilt edges, Printed at London by Tho. Cotes, and are to be sold by John Benson, dwelling in | St. Dunstans Churchyard, 1640, 8 vo. (No. 1780) £ 220

   [A fine and perfect copy of the first collected edition of Shakespeare's poems. The portrait was copied by Marshall from the Droeshout engraving. The fore and lowe edges of it had been cut into and the margins repaired; the last line of the verses had been supplied in manuscript (5 7/16 inches by 3 1/2 inches). The collation is as follows Title to the Reader and Verses, 4 leaves, A to M 4 in eights, A 1 being a second title]
2. Poems, | written | by | Wil. Shakespeare | Gent , | portrait by W. Marshall, with verse taken from Ben Jonson (mended in lower margin), morocco extra, inside dentelles, g. e. by F. Bedford (with both titles), from the Rowfant Library, Printed by Tho. Cotes 1640, small 8vo. (No. 5350) £ 215

   [A small hole occurs in *3, which injures two letters. On H 2 begins «An Addi tion of some Excellent Poems to those precedent of Renowned Shakespeare by othe gentlemen.]
3. The Poems, with Critical Remarks on the Plays, etc. (by Charles Gildon), vol. VII Large Paper, calf, binding damaged, E. Curll, 1710, royal 8vo. (No. 6455) £ 7 10 s
4. Poems, 450 copies printed, woodcut initials, vellum, 1899, 4to. (No. 2065) 11 s.
5. Kelmscott Press. Poems and Sonnets, from the editions of 1593—4 and 1609, edited by F. S. Ellis, titles within woodcut borders, limp vellum, with ties, uncut, 1893, 8vo (No. 454) £ 4 12 s. 6 d.
6. Poems, edited by F. S. Ellis, black and red, 500 printed, vellum uncut, W. Morris Jan. 17, 1893, small 4to. (No. 4579) £ 4 6 s.

Sonnets:

1. Shakespeares | Sonnets, | never before imprinted, | woodcut ornament at head of title contained title, dedication and 38 leaves of text, signatures B—L 2 in 4's, inlaid throughout on demy 4to. writing paper, some headlines cut into or off, inserted are Droeshout portrait from the third (?) folio, a small engraving of the Chandos portrait a view of New Place and plate of Monument, bound in old morocco, line tooled (Roger Payne), At London | by G. Eld for T. T., and are | to be solde by John Wright, 1609 small 4to. (No 5685) £ 800
2. Sonnets, Large Paper, 50 copies printed, vellum, uncut, 1895, 4to. (No. 2063) £ 1 2

Works:

1. Quarto Facsimiles, by W. Griggs and C. Pretorius, edited by D. F. J. Furnivall, 43 vo half morocco, 1880—88, small 4to. (No. 2285) £ 11.
2. Facsimiles of First Editions, edited by Sidney Lee, 5 vol., vellum, uncut, Oxford 190 small 4to. (No. 2288) £ 3 12 s.
3. Venus and Adonis, first edition, 1593 — Lucrece, first edition, 1609, — Pericles, fir edition, 1609, reproductions in facsimile, with Introductions and Bibliographies by Sidney Lee, 5 vol., Oxford, Clarendon Press, 1905, 4to. (No. 3262) £ 2 8 s.
4. Arden of Feversham. The | Lamenta-ble and True Tra- | gedie of Mr. Ar- | den of Feversham | in Kent, | original edition, black letter | 37 leaves, including title, signa- tures A—J in 4's), unbound (7 1/8 by 5 3/8 inches), Imprinted for Edward White, dwelling

at the lyttle North dore of Paules Church at the Signe of the Gun, 1592, small 4to. (No. 6235) £ 1,210

5. The | First Part of the Con- | tention betwixt the two famous Houses of Yorke | and Lancaster | (32 leaves, signatures A—H, two or three bottom margins cut into), unbound, Printed by Thomas Creed, 1594, small 4to. (No. 6224) £ 1,910

   [The first edition of the foundation play of Shakespeare's «Henry VI.», part II. Shakespeare's own play was first printed in the first folio, 1628.]

6. The | Tragedy | of | Hamlet | Prince of Denmarke, | by William Shakespeare (52 leaves, signatures A—N in 4's, N 4 blank, top plain corners wormed and frayed, 3 headlines cut close), unbound, Printed by W. S. for Smethwicke, s. d., small 4to. (No. 6232) £ 180

7. The | Tragedy | of «Hamlet» | Prince of | Denmark, | newly imprinted and inlarged, according to the true | and perfect copy last printed, by William Shakespeare, | woodcut device on title, unbound, London, | printed by R. Young for John Smethwicke, 1637, 4to. (No. 1785) £ 107

   [The sixth quarto edition, and a clean and perfect copy. It was originally printed in 1603, and subsequent editions, varying in at least one case so slightly as to amount to hardly more than a new impression, were printed in 1604, 1605, 1611 and again, without date, after 1611.]

8. The Tragedy of «Hamlet», Prince of Denmarke, as it is now Acted at his Highness the Duke of York's Theatre, Andr. Clark for J. Martyn, 1676 — «Othello», the Moor of Venice, a Tragedy (2 leaves wanted at end), Printed for Richard Bentley, 1687 — Beaumont and Fletcher. The Maids Tragedy 1686 — The Women's Conquest, a Tragi-Comedy, written by the Honourable E. H., 1671 — The Female Prelate, written by a Person of Quality, 1689, and others by Dryden, etc. in 1 vol., calf, 4to. (No. 1786) £ 7 17 s. 6 d.

   [The quarto edition of «Hamlet» comprised in the above volume is the first of the so-called Player's Editions, and followed the sixth quarto of 1637.]

9. The | Tragedy | of «Hamlet» | Prince of Denmarke, | by | William Shakespeare (52 leaves, signatures A—N in 4's, N 4 blank, top plain corners wormed and frayed, 3 headlines cut close), unbound, Printed by W. S. for John Smethwicke, s. d., small 4to. (No. 6232) £ 180

10. The | Chronicle History | of Henry the Fifth, with his | battel fought at Agin Court in | France (27 leaves, A—G 3 in 4's), some plain corners mended, morocco extra, g. e., by F. Bedford (from the Lakelands Library, £ 45 in 1891), Printed for T. P. 1608. (No. 5341) £ 82

11. The | First and Second Part of | the troublesome Raigne of | John King of England ... | [46 leaves, A—M 2 in 4's] old russia gilt, Printed by Aug. Mathewes for Thomas Dewe, 1622, small 4to. (No. 5687) £ 80

    [The third quarto edition of this Shakespearian play. Both Halliwell and Hazlitt give only the abreviated name W. Sh. as on the title, but, as it is noted above, Shakespeare's name is in full. Shakespeare's own play was first published in the first folio.]

12. The | First and Second Part of | the troublesome Raigne of | John King of England, | written by W. Shakespeare, | headlines cut into, unbound, Printed by Aug. Mathewes for Thomas Dewe, 1622, small 4to. (No. 6223) £ 42

13. Mr. William Shake-speare, | His True Chronicle History of the life | and death | of King Lear, and his | three Daughters, | as it was plaid before the Kings Majesty at White-Hall, up- | on S. Stephens Night in Christmas Hollidaies, | by his Maiesties Servants playing usually at the | Globe on the Banck-Side, | morocco, extra, g. e., with G. Daniel's monogram on sides, in a new morocco slip case (ex-libris of Birket Foster, at whose sale in 1894 it realised £ 100), some leaves cut into, Printed for Nathaniel Butter, 1608, small 4to. (No. 3015) £ 300

14. M. William Shake-speare, his True Chronicle History of the life and death of King Lear, second edition, first 3 leaves in facsimile, and 3 others are tracings, the title original, fore margin of text cut into, morocco super extra, g. e, by Larkins, Printed for Nathaniel Butter, 1608, small 4to. (No. 6446) £ 10

15. Lord Cromwell. The | True Chronicle Hi- | storie of the Whole Life and Death | of Tomas Lord Cromwell, | written by W. S., unbound, some stains, apparently the second quarto edition of this spurious play, Printed by Tho. Snodham, 1613, small 4to. (No. 6238) £ 16 10 s.

16. «Locrine». The | Lamentable Tragedie of | Locrine, the eldest sonne of King Brutus, | newly set foorth, overseene and corrected, | W. S. | (signatures A—K in 4's), unbound, poor copy, Printed by Tho. Crede, 1595, small 4to. (No. 6236) £ 26 10 s.

17. The | London | Prodigall, | by William Shakespeare, original edition, (28 leaves) unbound, Printed by T. C. for Nathaniel Butter, 1605, small 4to. (No. 6237) £ 51

18. «Macbeth», a Tragedy (alteration by Davenant), first edition, boards, 1674, 4to. (No. 6449) £ 4

19. The | Excellent | History of the Mer- | chant of Venicè, | with the extreme cruelty of Shylocke | the Jew towards the Saide Merchant, in cut- | ting a just pound of his flesh, and the obtaining | of Portia by the Choyse of | three Caskets, | morocco extra, g. e., in morocco slip case, with Birket Foster's exlibris, Printed by J. Roberts, 1600, small 4to. (No. 3011) £ 380

    [Probably the second of the two editions with the same date.]

20. The most Excellent | Historie of the Merchant | of Venice, | written by W. Shakespeare, | unbound, the second issue of this date. At London, | printed by J. R. for Tho. Heyes, 1600, small 4to. (No. 6228) £ 510

21. The most excellent | Historie of the Merchant | of Venice, | as it hath beene divers times acted by the | Lord Chamberlaine his Servants | written by W. Shakespeare \ unbound, London, *printed by M. P. for L. Hayes*, 1637, 4to. (No. 1784) £ 37

    [The third quarto edition, which was reprinted from the second edition of 1600.]

22. The most excellent History of the Merchant of Venice, etc., as it hath been diverse times acted by the Lord Chamberlaine his Servants, morocco gilt leaves, Printed for W. Leake, 1652, 4to. (No. 2381) £ 72
23. Merry (The) Deuill of Edmonton, as it hath been sundry times acted at the Globe on the Bancke-side, sound and clean copy, half bound, 1631, small 4to. (No. 6433) £ 12
24. A | most pleasant and ex- | cellent Conceited Comedy, | of Sir John Falstaffe, and the | Merry Wives of Windsor |, a few plain margins repaired, morocco extra, g. e., by F. Bedford, Printed for A. Johnson, 1619, small 4to. (No. 5343) £ 120
[The second issue of the original quarto edition. The first edition of the standard text appeared in the first folio of 1623.]
25. Merry Wives of Windsor, edited by H. B. Wheatley, morocco extra, t. e. g., otherwise uncut, 1886, 8 vo. (No. 355) 16 s.
26. A | Midsommer nights | dreame, | as it hath been sundry times pub- | likely acted by the Right Honoura- | ble, the Lord Chamberlaine his | Servants, | enclosed in a morocco slip case, ex-libris of Birket Foster, at whose sale in 1894 this copy realised £ 122, Printed by J. Roberts, 1600, small 4to. (No. 3010) £ 250
27. The | Tragedy of «Othello», | The Moore of Venice, unbound, the second separate quarto of this play, Printed by A. M. for R. Hawkins, 1630, small 4to. (No. 6234) £ 101
28. The Late | and much admired Play, | called | Pericles, Prince of | Tyre, morocco extra, g. e., by W. Pratt, Printed for T. P., 1619, small 4to. (No. 3017) £ 30
[The third 4to. edition of «Pericles», originally issued by Pavier with the «Whole Contention», the signatures running on from that play. The two plays have the same device on title. Portion of title in facsimile.]
29. The Late, | and much admired Play, | called | Pericles, etc. top plain margin of title mended, morocco gilt, g. e., Printed for T. P., 1619, small 4to. (No. 5345) £ 60
[An interesting copy, originally in the library of the Duke of Roxburghe, with his arms stamped on back of title. It contained a number of M. S. marginal corrections.]
30. The Late, And much admired Play called Pericles, . . . unbound, wanting title, head-line of last leaf cut and some leaves stained, sixth quarto edition, or the fifth according to Lowndes, Printed at London by Tho. Cotes, 1635, 4to. (No. 1783) £ 14 10 s.
31. The | Rape | of | Lucreece, | newly revised, contained 32 leaves including title, a few top and bottom margins have the text cut into, new vellum, Printed by J. B. for Roger Jackson, 1624, 12mo. (No 5349) £ 350
[An extremely rare edition. From the Rowfant collection. It was formerly in Narcissus Luttrell's possession, and had his initials and the price which the book cost him on flyleaf.]
32. The Returne from Parnassus, or the Scourge of Simony, Publiquely acted by the Students in Saint John's Colledge in Cambridge, original edition, some leaves stained, morocco plain, doublé, dentelles, joints, t. e. g., by R. W. Smith, date in MS. and cut into, T. Eld for J. Wright, 1606, small 4to. (No. 3013) £ 27 10 s.
33. The | Life and | Death of King | Richard the | Second, | unbound, the last of the old Quarto editions of Richard II., Printed by J. Norton, 1634, small 4to. (No. 6226) £ 29
34. The | Tragedie | of | King Richard | the Third, | unbound, Printed by J. Norton, 1629, small 4to. (No. 6227) £ 80
35. The Most | Excellent | and Lamentable Tragedie | of Romeo and | Juliet, morocco, plain, inside gilt lines, by Bradstreet, the lower edges entirely uncut, Printed by R. Young for J. Smethwicke, 1637, small 4to. (No. 5348) £ 30
36. The first part | of the True and Honourable History, of the Life of | Sir John Old-castle, the good | Lord Cobham. | As it hath been lately acted by the Right | Honourable the Earle of Notingham, | Lord High Admirall of England, | his Servants. Woodcut device on title, morocco extra, g. e, by Hayday, small hole in first leaf, London, printed for T. P., 1600, small 4to. (No. 1781) £ 64
[The first edition of this spurious Shakespearian play. It was probably written by Munday, Drayton, Wilson and Hathway.]
37. A Wittie, | and Pleasant | Comedie | called | The Taming of the Shrew, one or two wormholes in plain margins, morocco extra, g. e., by F. Bedford, from the Rowfant Library, Printed by W. S. for J. Smethwicke, 1631, small 4to. (No. 5316) £ 51
38. Aran and Titus, Mutua vindicatio, interprete Schola Thielana, Luditur ad diem . . . Februarii, anno 1658, original sheep, Thielae, apud Gosuinum à Duyn, Bibliopol. 1658, small 4to. (No. 4564) £ 15
[The first Latin edition of the free imitation of «Titus Andronicus» by Jan. Vos. Only a small number of copies were locally printed for the use of the students engaged in the performance, the date of which was not fixed.]
39. The | Two | Noble | Kinsmen, | presented at the Blackfriers | by the Kings Majesties Servants, | with great applause, | written by the memorable Worthies | of their time, | Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare, Gent., original edition, morocco extra, g. e., by F. Bedford, T. Cotes for John Waterson, 1634, small 4to. (No. 3019) £ 50
40. The Two Noble Kinsmen, first edition blank inner margin of the epilogue leaf added to, morocco extra, g. e., by Rivière, with ex-libris of T. Jefferson McKee, Printed by Tho. Cotes for J. Waterson, 1634, small 4to. (No. 5347) £ 24
41. The | Whole Contention | betweene the two Famous | Houses, Lancaster and | Yorke. With the Tragicall ends of the good Duke | Humfrey, Richard Duke of Yorke, | and King Henrie the | sixth. Divided into two Parts: And newly corrected and | enlarged, woodcut device on title, morocco gilt, g. e., by C. Lewis, Printed at London for T. P. 4to. (No. 1782) £ 75
42. The | Whole Contention | betweene the two Famous | Houses, Lancaster and | Yorke, interleaved troughout on large writing paper, signature of «George Steevens» on title, modern russia gilt, plain edges, Printed at London for T. P., n. d., small 4to. (No. 5686) £ 43

43. The | Puritaine, | or | the Widdow | of Watling-streete, | written by W. S., unbound, Imprinted by G. Eld, 1607, small 4to. (No. 6240) £ 20 10 s.
44. A | Yorkshire | Tragedie, | second edition, unbound, Printed for T. P., 1619, small 4to. (No. 6242) £ 46

Works:

Dramatic Works, with Prefaces, Dissertations and Variorum Notes, Bells edition, 20 vol., portraits and engravings, morocco, g. e., 1793, 8vo. (No. 4394) £ 2

Dramatic Works, Boydell's edition, revised by George Steevens, printed in large type by Bulmer, with the series of engravings, after Stothard, Westall, Smirke, etc., vol. I to VIII, russia gilt, g. e., 1802, royal folio. (No. 1546) £ 5 5 s.

Works, the Cambridge edition, edited by W. Aldis Wright, 9 vol., cloth, uncut, 1891—93, 8vo. (No. 3991) £ 2 11 s.

Plays, edited by Alexander Chalmers, 8 vol., portrait, calf gilt, m. e., 1837, 8vo. (No. 4280) £ 1 10 s.

Plays, edited by J. P. Collier, portrait and vignette, presentation copy, calf gilt, m. e., 1853, imperial 8vo. (No. 758) 16 s.

Plays and Poems, edited by J. Payne Collier, 8 vol., half morocco gilt, t. e. g. (an autograph letter of the editor inserted) Privately printed for the subscribers, 1878, 4to. (No. 5129) £ 9 5 s.

Works, the text revised by Alexander Dyce, with Glossary, 10 vol., half calf gilt, contents lettered, t. e. g., 1895—1901, 8vo. (No. 67) £ 1 17 s.

Works, the text revised by the Rev. Alexander Dyce, portrait, 9 vol., calf, marbled edges 1875, 8 vo. (No. 4748) £ 5

Works, by the Rev. Alexander Dyce, second edition, 9 vol., morocco extra, g. t., uncut, by Ramage, 1866—7, 8vo. (No. 6360) £ 6

Works, new variorum edition, edited by H. H. Furness, together 7 vol , presentation copies, original cloth, uncut, t. e. g., 1892—1904, imperial 8vo. (No. 2556) £ 3

Works, Variorum edition, edited by H. H. Furness. «Hamlet», 2 vol. — «Romeo and Juliet» — «Macbeth», together 4 vol., cloth, v. y. 8vo. (No. 4457) £ 1 2 s.

Works (Hanmer's first edition), portrait and plates after Hayman by Gravelot, 6 vol , old calf (rebacked), Oxford, at the Theatre, 1744, 4to. (No. 1544) £ 1 5 s.

Plays, with Notes by Samuel Johnson and George Steevens, with Glossarial Index, etc , 15 vol., Harding's series of portraits added, calf gilt, m. e., 1793, 8vo. (No. 1545) £ 2 2 s.

Works, imperial edition, edited by Charles Knight, 2 vol., illustrations by Maclise, Leslie, etc., half morocco, g. e., Virtue, n. d., folio. (No. 773) 13 s.

Works, Pictorial edition, edited by Charles Knight, with the Doubtful Plays and Biography, 8 vol., extra illustrated by the insertion of about 1, 100 plates, after Smirke, Westall, Singleton and Thurston, many of which are India proofs or proofs before letters, and a series of plates engraved by Woods after G. F. Sargent, mostly in two states, a few old portraits by Gardner after Harding, modern etchings, etc., inlaid throughout where necessary, the 8 vol. extended to 15 and bound in full morocco extra gilt inner borders, g. e. (No. 5867) £ 22 15 s.

Plays and Poems, by Malone, best edition, portrait, 21 vol., boards, uncut, 1821, 8vo. (No. 6099) £ 10

Plays Pickering's Diamond Type edition, India paper copy, portrait and plates, 9 vol., morocco gilt, t. e. g., W. Pickering, 1825, 24mo. (No. 2984) £ 6

Works, in 8 vol., with Comment and Notes by Pope and Warburton, Pope's first edition, portrait by Vertue, 8 vol., old calf, Knapton, etc., 1747, 8vo. (No. 2983) £ 1 10 s.

Works, in 6 vol., revis'd and corrected, with Life by N. Rowe, with the volume of Poems, edited by C. Gildon, plates, Rowes first edition and the first illustrated edition of Shakespeare, 7 vol., half morocco, t. e. g., lettered, Tonson and Curll, 1709—10, 8vo. (No. 2982) £ 11 15 s.

Works, revis'd and corrected, with an Account of his Life and Writings, by Nicholas Rowe (without the poems), 6 vol., portraits and plates, calf, Tonson, 1709, 8vo. (No. 6454) £ 7

The Poems, with Critical Remarks on the Plays, etc. (by Charles Gildon), vol. VII., Large Paper, calf, binding damaged, E. Curll, 1710, royal 8vo. (No. 6455) £ 7 10 s.

The Larger Temple Shakespeare, edited by Israel Gollancz, hand-made paper edition (limited to 175 copies), coloured portraits and illustrations, 11 vol., vellum gilt, t. e. g., 1899, 8vo. (No. 68) £ 3 5 s.

Works, noted by Theobald, 7 vol., Large Paper, portrait, half morocco, uncut, t. e. g., 1733, royal 8 vo. (No. 6456) £ 10 15 s.

Vale Press. Shakespeare (W.) Plays, 37 vol. — Poems and Sonnets, 2 vol., edited by T. S. Moore, with decorations by C. Ricketts, limited issue, 39 vol., cloth, uncut, 1900—3, 8 vo. (No. 501) £ 7

The Vale Shakespeare, 39 vol.. cloth, uncut, 1890—91, 80 vo. (No. 3820) £ 4 15 s.

Plays and Poems, with Life and Glossarial Notes, edited by A. J. Valpy, 15 vol., portrait and plates, morocco, g. e., 1832—34, 8vo. (No. 356) £ 5 17 s. 6 d.

Plays, with Notes of various Commentators, edited by Manley Wood, with Ayscough's Index, 15 vol., portrait and plates by Stothard, etc., morocco gilt, g. e., 1790—1806, 8 vo. (No. 4101) £ 2 14 s.

Works, by W. A. Wright, 9 vol., calf, 1891—93, 8 vo. (No. 4458) £ 2 8 s.

Shakespeare Illustrated:

Boydell's Shakespeare Gallery, 2 vol. in 1, 100 large plates, first proofs, including portraits of King George III. and Queen Charlotte, the «Seven Ages», and 2 vignettes (the titles and list of plates of a smaller size, uncut), half russia, g. e., J. and J. Boydell, 1803, atlas folio. (No. 967) £ 17 10 s.

Bunbury (H.) Illustrations to Shakespeare, 22 large engravings by Bartolozzi, Tomkins, etc., some letterpress cut into, sold not subject to return, half morocco, 1792—6, imperial *folio. (No. 194)* £ 4 4 s.

Harding's Shakespeare Gallery, portraits and plates, Large Paper (the blank margins of about 6 plates wormed), boards, uncut, 1790—93, royal folio. (No. 1836) £ 1 13 s.
New Shakespeare Society. Publications, 34 parts, various, v. y., 8vo. (No. 4452) £ 6
Shakespeariana:
Halliwell [Philipps] (J. O.). An Account of the only known Manuscript of Shakespeare's Play's etc., original wrapper (24 pages), R. J. Smith, 1843, 8vo. (No. 2382) £ 2 12 s.
[The above is bound up with a copy of Planche's «Lays and Legends of the Rhine», and inserted is a MS. sonnet by Halliwell-Philipps, addressed to Planché.]
Chalmers (George). An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers which were exhibited in Norfolk Street, original boards, uncut, with paper label, Printed by Thomas Egerton, 1797, 8vo. (No. 4542) £ 8
[Two autograph letters inserted, one from Samuel Ireland to Mrs. Garrick, dated from 8, Norfolk Street, Strand. thanking her for the loan of a picture by Hogarth, and inviting her to «view ye Shakespeare papers», with Mrs. Nicholls and the rest of her party; the other from Mrs. Nicholls and the rest of her party; the other from Mrs. Nicholls to Mrs. Garrick, informing her of the Shakespeare «discoveries».]
Winsor (Justin). A Bibliography of the Original Quartos and Folios of Shakespeare, 62 facsimiles, 250 copies printed, Boston, Osgood and Co., 1876, folio. (No. 3041) £ 7
Montagu (Mrs. Elizabeth). Essay on the Writings and Genius of Shakespeare portraits of the author and Lord Erskine inserted, new calf, gilt edges (presentation copy, with MS. sonnet by Erskine, on fly-leaf), 1772, 8vo. (No. 2383) £ 11 4 s.
Part of Stowe's Survey of London, with many additions by A. Munday, etc., contemporary manuscript of extracts from the edition of 1633, half bound (circa 1633), folio. (No. 2973) £ 51
Mascall (Leonard). A Booke of Fishing with Hooke and Line, black letter (two titles), outer plain margins of first title and several leaves mended, last leaf defective, woodcuts, and the folding cut of «The Crow Net set or bent», ruled in red, old russia, Printed by John Wolfe for Edw. White, in Paules, 1600, small 4to. (No. 5688) £ 30
[The title bears the signature «Wm. Shakespeare», probably one of the Ireland forgeries.]
Wivell (Abraham). An inqniry into the History, Authenticity and Characteristics of the Shakespeare Portraits, Large Paper, with the plates on India paper, inlaid to folio size and extended to 2 vol. by the addition of upwards of 80 portraits, views, drawings, facsimiles, etc., morocco extra, by Zaehnsdorf, top edges gilt, 1827, folio. (No. 2418) £ 19

257* BOOKS, Early English Printed in the University Library, Cambridge, 1475—1640. Vol. 4. Indexes.
Cambridge, Univ. Press. (478 S.)

258* Catalogue of Books ... Offered for sale by Bertram DOBELL, London W. C. September 1907.
S. 24: Shakespeare, W.: Plays ... by S. Johnson and G. Steevens, rev. ... by Isaac Reed. 21 vol. 25 s. — Works by ... Dyce. 9 vol. 18 s. — Transactions of the New Shakespeare Society. S. 1—14. £ 1. 12 s.

259* FESTSPIELE in Stratford-on-Avon. Unter der Leitung von F. R. BENSON vom 22. April bis 11. Mai. Es gelangten zur Aufführung: Cor.; L. L. L.; A. Y. L. I.; Hen. V.; T. N.; M. of V.; Oth.; T. of Sh.; Rich. II.; M. Ado; Haml.; M. W. of W.
Neue Freie Presse (Wien). No. 15357.

260* FREUND, Frank E. W.: Das Shakespearefest in Stratford-on-Avon.
Basler Nachrichten. 2. VI. 07. — Vgl. The Times, London. 24. 4. 07 ff. und 6. 5. 07. — Hamburger Nachrichten. 14. 5. 07. — The Daily News, 24. 4. 07 ff.

261* JAHRBUCH der Bücherpreise. Alphabetische Zusammenstellung der wichtigsten auf den europäischen Auktionen (mit Ausschluß der englischen) verkauften Bücher mit den erzielten Preisen bearb. von C. Beck. Jg. 1. 1906. Leipzig: Otto Harrassowitz. 1907. (X, 237 S.) 8°
Darin S. 210 f.: Shakespeare. Pict. Ed. by Knight. 8 T. in 4 vol. London 1838—40. Fr. 20. — The Plays. 8 vol. London 1847. Fr. 21. — Schauspiele N. A. Hrsg. von Eschenburg. 13 Bde. Zürich 1775—82. M. 26. — Schauspiele von J. H. Voss, H. Voss und A. Voss. 9 Bde. Leipzig 1818—29. M. 15,50. — Dramat. Werke, übers. von A. W. Schlegel. 9 Tle. Berlin 1797—1810. Ppbd. M. 12,50. HL. M. 10,50. — — — übers. von A. W. Schlegel, erg. von Tieck. 9 Bde. Berlin 1825—33. M. 10,50 und M. 13,50. — Oeuvres compl. trad. p. Fr. V. Hugo. 16 vol. Mar. Pap. de chine Fr. 325. — Shakespeares Mädchen u. Frauen m. Erl. v. Heine. Paris u. Leipzig 1839. Prachtex. M. 56

262* KERR, Alfred: Tree. Ein Nachruf.
Der Tag. Berlin. 21. 4. 07.

263* KLAAR, Alfred: Die Episode Beerbohm Tree. (Zum engl. Shakespeare-Gastspiel in Berlin.) I. II.
Die Gegenwart. Berlin. 11. 5. u. 18. 5. 07.

264* LAWLER, John: Book Auctions in England in the 17th Century, 1676—1700. With a chronological list of the Book Auctions of the Period. Popular Edition. London: E. Stock. 1906. (296 S.)

* SCHMIDT, F.: Die Reinigung des Shakespeare-Denkmals in Weimar. Weimar: Böhlaus Nachf. 1907. (40 S.)

* SHAKESPEARE beim Kaiserbesuch.
Berliner Tageblatt. 4. Nov. 1907. Abendausgabe. — Über die Idee, den deutschen Kaiser bei seinem Besuch in London durch Banner mit Zitaten aus Sh.'s Werken zu begrüßen.

* SHAKESPEARE-COMMEMORATION.
The Athenæum. No. 4147—4148 (Stratford Commemoration Week). No. 4149.

* SHAKESPEARE-DENKMAL in Kopenhagen.
Neue Hamburger Zeitung. 9. 8. 07. — The Continental Times, Berlin. 17. 8. 07. — New York World. 16. 9. 07.

* SHAKESPEARE-DENKMAL in Weimar. Am 8. Juni nochmalige Enthüllung des im Februar 1905 besudelten Denkmals.
Lit. Echo. Jg. 9. Sp. 1493. — Jenaische Zeitung. 19. VIII. 07.

* SHAKESPEARE, a first folio.
The Publisher's Circular. March 30, 1907. — £ 3,600 was paid ad Sotheby's for a first folio Shakespeare, which is in an almost faultless state. Up to the Ashburnham sale, a few years ago, the record price at auction for a first folio was £ 1,750, and two years ago this Shakespearean record was eclipsed by the quarto Richard III. being sold for £ 1,765. — Vgl. Leipziger Neueste Nachrichten. 28. 3. 07. — Neue Freie Presse. Wien. 26. 3. 07.

* SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT, Generalversammlung der Deutschen. Weimar, 23. April.
Deutsche Literaturzeitung. No. 19. Sp. 1189 ff. — Bühne u. Welt. Jg. 9. No. 15. S. 109 f. — Litt. Echo. Bd. 9. Sp. 1279. Die Post. Berlin. 2. 5. 07. — Düsseldorfer Tageblatt. 3. 5. 07. — Jenaisches Tageblatt. 26. 4. 07. — Kölnische Zeitung. 25. 4. 07.

* SHAKESPEARE LEAGUE. London.
The Daily Telegraph. 23. 4. 07.

* SHAKESPEARE Remembrance Kalender, The. London: Nister. 1907.

* SHAKESPEARE, first in America.
The Publishers' Circular. May 25, 1907. — An exhibit of first editions of Shakespeare and contemporaneous works about him and his works was opened on April 30 in the bibliographic room of the Library at Columbia University, in New York City.

* SHAKESPEARE-SOCIETY, The British Empire.
The Times. London. 13. 6. 07. und 3. 9. 07.

* SHAKESPEARE-SOCIETY, The of New York and the New York Shakespeare Society.
The Athenæum. No. 4126.

* SHAKESPEARE-STATUE im Rittersaal der Burg Kronborg bei Helsingör von Hasselriis.
Das Literarische Echo. Jg. 9. Sp. 1784.

* EIN NEUES STÜCK VON SHAKESPEARE. Bericht über eine spiritistische Offenbarung einer «Tragödie in drei Akten und einem Nachspiel»: «Antinous».
Berliner Zeitung am Mittag. 21. Nov. 1907. Zweites Beiblatt.

* SHAKESPEARE-WOCHE in Beerbohm-Tree's Londoner Theater v. 22. –27. April.
Aufgeführt wurden: Temp.; W. T.; Haml.; T. N.; J. C.: M. W. of W.

* TREBITSCH, Siegfried: Shakespearefestspiele.
Neue Freie Presse, Wien. 25. 5. 07. — Über die Festspiele in Stratford-on-Avon im April des Jahres.

* TREE, Mr. in Berlin. By a leading German critic.
The Daily Telegraph. 16. 4. 07. — The Times. London. 22. 4. 07.

* TREE, Beerbohm von.
Die Schaubühne. Jg. 3. 1907. S. 424 ff. — Rich. II. — Hamlet. — Vgl. auch New Yorker Staats-Zeitung. 5. 5. 07.

* VERSPOTTUNG der Shakespeare-Kontroverse, eine gelungene.
Tagespost. Graz. 16. 10. 07. Berichtet über einen Aufsatz des Musical Leader Chicago, der Bernard Shaw Shakespeare's Werke zuweisen will.

* VERSTEIGERUNG alter Shakespeare-Ausgaben.
Vossische Zeitung. Berlin. 25. 12. 07. Erste Beilage. — Bei Sotheby in London wurde ein Teil der bisher dem Grafen Howe gehörenden Sammlung verkauft. Dreizehn Quartos gingen in den Besitz des Antiquars Sothern über (darunter Hamlet (400 £), Heinr. V. 1608 (104 £), Erstausgabe mit Teil II und III von Heinrich VI. (120), King Lear 1608 (200 £), Richard III. 1629 (115 £), Merry Wives 1619 (160 £), Romeo and Juliet 1599 165 £.) Dem Antiquar Quaritsch wurde eine Zweitausgabe von Love's Labours Lost für 201 £ zugeschlagen. Unter den zurückbehaltenen Werken steht obenan Hamletquarto von 1604, von der die zwei andern bekannten Stücke sich im Besitz des Herzogs von Devonshire und des British Museum befinden. Zurückbehalten wurden gleichfalls

Erstausgaben des Merchant of Venice, des Midsummer Nights Dream, Othello und die Zweitausgabe von Titus Andronicus. — Vgl. auch Berliner Lokal-Anzeiger. 22. 12. 07. 2. Beiblatt. — The Publishers' Circular. December 28, 1907.

REGISTER
zur Bibliographie 1907.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miscellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeares Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt, jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeares Werke übersetzt von Montégut unter Works (frz.) v. Montégut.

Die Angabe «Keller, W. (Lee. Rez.) (3911)» besagt, daß sich unter No. 3911 bei den Nachträgen die Aufführung der Kellerschen Rezension der unter Nummer 3911 (Jahrgang 43 des Jahrbuchs) verzeichneten Arbeit von Lee findet. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie; ist aus irgend einem Grunde die Hinweisung auf einen früheren Jahrgang nötig gewesen, so ist der Nummer des Titels in kleineren Ziffern als Exponent die Zahl des Bandes des Shakespeare-Jahrbuches hinzugefügt worden. Eine in ( ) gesetzte Zahl weist auf die gleichfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden bezw. einer früheren Bibliographie hin.

Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Hen. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1907.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke der betr. Verfasser bezw. Herausgeber.

Shakespeare, William, Complete Works. With an essay on Shakespeare and Bacon by Sir Henry Irving and a biographical introduction. Illustrated with 64 Photo-engravings. London o. J.

— A Variorum Edition by H. H. Furness. The Tragedie of Anthony and Cleopatra. Philadelphia 1907.

— The Bankside-Restoration Shakespeare, edited by Appleton Morgan and Willis Vickery:
The Life of Timon of Athens. The Text of the Folio of 1623 with that as made into a play by Thomas Shadwell in 1678. With a critical and historical introduction by W. Vickery. New York 1907.
Hamlet and the Ur-Hamlet. The Text of the Second Quarto of 1604, with a conjectural Text of the alleged Kyd Hamlet preceding it. With an introduction by Appleton Morgan. New York 1908.

— Sämtliche dramatische Werke in 12 Bänden. Übersetzt von Schlegel und Tieck. Mit Einleitung von Rud. Fischer. Berlin-Leipzig o. J.

**Shakespeares* Macbeth erklärt von H. Conrad. (Weidmann'sche Sammlung französischer u. englischer Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen.) Berlin 1907.

* *Wagner,* Albr., Shakespeares Macbeth nach der Folio von 1632. Mit den Varianten der anderen Folios. Herausgegeben von Albr. Wagner. Halle 1890.

Vigny, Alfred de. Roméo et Juliette, Adaptation du quatrième acte, Scènes, 1/3, (Fragment publié dans «L'Italie et la France».) Paris 1907.

**Shakespeare,* W., «Julius Caesar» ins Neugriechische übersetzt von M. Damiralis. Athen 1905.

* * *

— Die Sonette, ins Deutsche übertragen von Alexander Neidhardt. 2. Auflage. Leipzig 1902.

* *

Neubner, Alfred. Ein Trauerspiel in Yorkshire von W. Shakespeare. (Neue Shakespeare-Bühne II.) Berlin 1907.

— — Mißachtete Shakespeare-Dramen. (Neue Shakespeare-Bühne III.) Berlin 1907.

* * *

Alvor, Peter. Das neue Shakespeare-Evangelium. Hannover 1907.
**Arnoldt*, E. Gesammelte Schriften. III. Bd. Berlin 1908.
Bahnsen, Julius, Wie ich wurde was ich ward. Mit anderen Stücken aus dem Nachlaß herausgegeben von Rudolf Louis. München 1905.
Baker, George Pierce. The Development of Shakespeare as a Dramatist. New York 1907.
Bartmann, Herm. Grabbes Verhältnis zu Shakespeare. (Diss.) Münster 1898.
Boas, F. S. Shakespeare and his predecessors. London 1902.
Bösser, Reinh. Shakespeares Romeo and Juliet in französischer Bearbeitung. Frankfurt a. M. 1907.
Boswell, James. Schreiben über das zu Shakespeares Ehren in Stratford 1769 gefeierte Jubelfest unter Besorgung des Herrn Garrick. (N. Bremer Magazin, 3. Bd. 2. H.) Bremen 1770.
Brohm, Ernst. Essay on Shakespeare's Venus and Adonis. (Progr.) Zeitz 1899.
Bronisch, Paul. Das neutrale Possessiv-Pronomen bei Shakespeare. (Diss.) Greifswald 1878.
Beyerstorff, Giordano Bruno und Shakespeare. (Progr.) Oldenburg 1889.
**Conrad*, Hermann. «Das Wintermärchen» als Abschluß von Shakespeares Denken und Schaffen. (S.-A. aus Preußische Jahrbücher, Bd. 130 I.) Berlin 1907/8.
Emicke. Wie stellt Shakespeare in Romeo, Hamlet und Coriolanus den Kampf zwischen Leidenschaft, Willensfreiheit und Schicksal dar? (Progr.) Erfurt 1899.
**Genée*, Rud. Antiquarisches und etwas von Shakespeare. Sonntagsbeilage z. Voss. Zeitung vom 17. November 1907.
Glöde, O. Shakespeare in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. (Progr.) Doberan 1902.
Günther, Max. A Defence of Shakespeare's «Romeo and Juliet» against Modern criticism. (Diss.) Halle 1876.
Holtermann, Karl. Vergleichung der Schlegel'schen und der Voß'schen Übersetzung von Shakespeares «Romeo und Julia». (Progr.) Münster 1902.
Huther, Aug. Goethes «Götz von Berlichingen» und Shakespeares historische Dramen. (Progr.) Cottbus 1892.
Joachimi-Dege, Marie. Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Leipzig 1907.
Karlowa, Oskar. Zu Shakespeares «Coriolan». (Progr.) Pless 1904.
Kipling, Rudyard. The Still-Vexed Bermoothes. A letter on a possible source of the Tempest, with an epistle to the reader by Edwin Collins Frost. Privately printed. Providence 1906.
Kreutzberg, P. Brutus in Shakespeares «Julius Caesar». (Progr.) Neisse 1894.
Leipert, J. Shakespeares Hamlet. (Progr.) Straubing 1892.
Lohmann, Otto. Die Auslassung des Relativpronomens im Englischen, mit besonderer Berücksichtigung der Sprache Shakespeares. (Diss.) Halle 1879.
Lounsbury, Thom. R. The Text of Shakespeare. New York 1906.
Luce, Morton. A Handbook to the Works of Shakespeare. London 1907.
Mix, Gustav. Zur Geschichte der «Caesar»-Tragödien. (Progr.) 1890.
Moorman, Fred. W. An Introduction to Shakespeare. Leipzig 1906.
Morley, George. Sweet Arden. A book of the Shakespeare Country. London 1906.
Raleigh, Walter. Shakespeare. London 1907.

Savits, Jocza. Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespeare-Bühne in München. München 1908.

Schmieder, Paul. Über den Schluß von Shakespeares «Julius Caesar» in den deutschen Übersetzungen. (Progr.) 1897.

Schomburg, Hugo Elias. The Taming of the Shrew. Eine Studie zu Shakespeares Kunst. (Studien zur Engl. Philologie XX.) Halle 1904.

Vershofen, W. L. Gedanken zur Technik des Dramas erläutert an Shakespeares «Hamlet». Bonn 1907.

Vordiek, Aug. Parallelismus zwischen Shakespeares «Macbeth» und seiner epischen Dichtung «Lucrece». (Progr.) 1901.

* *W.*, F. Shakespeare at home. (Schlesische Zeitung No. 352.) Breslau 1907.

Wagener, Bruno. Shakespeares Einfluß a. Goethe in Leben u. Dichtung. I. Teil. Halle 1890

Weddigen, Otto. Das griechische und römische Theater und das Theater Shakespeares. (Kulturgeschichtliche Bücherei 2.) Kötzschenbroda u. Leipzig o. J.

Wegener, Rich. Die Bühneneinrichtung des Shakespeare-Theaters nach den zeitgenössischen Dramen. Halle 1907.

* *Wolff*, Max J. Shakespeare, Der Dichter und sein Werk. 1. u. 2. Bd. München 1907.

* * *

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, herausg. von A. Brandl und W. Keller. 43. Jahrg. Berlin-Schöneberg 1907.

— — — 1.—43. Jahrg.

* * *

* *Clifton*-Shakespeare-Society 33. Session 1907/08.

* *New Shakespeareana*. Bd. I—, Heft 1—4. New Jersey 1901—06.

Ward, A. W. and *Waller*, A. R. The Cambridge-History of English Literature. Vol. I. From the beginnings to the Cycles of Romance. Cambridge 1907.

* * *

Shakespeare-Bildnisse. Daheim, 43. Jahrg. No. 27.

* * *

* *Bang*, W. Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas. — Bd. XV, 2. A Concordance to the works of Kyd. By Ch. Crawford. Löwen 1908. — Bd. XVI. Ben Jonson's «Every Man out of his Humour», reprinted from Holme's Quarto of 1600 by W. Bang and W. W. Greg. — Bd. XVII. The same reprinted from Linge's Quarto of 1600 by W. Bang and W. W. Greg. — Bd. XVIII. Anthony Brewer's the Love-sick King, edited from the Quarto of 1655 by A. E. H. Swaen. Löwen 1907. — Bd. XIX. Äußere Geschichte der Englischen Theatertruppen in dem Zeitraum von 1559—1642. Zusammengestellt von H. Maas. Löwen 1907. — Bd. XX. Satiro-Mastix or the Untrussing of the Humorous Poet. By Thomas Dekker. Herausg. nach den Drucken von 1602 von H. Scherer. Löwen 1907. — Bd. XXI. Documents relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth with Notes and Indexes by Alb. Feuillerat. Löwen 1908.

The *Malone Society* Reprints: The History of Orlando Furioso 1594.

— — — 1907.

— — The Interlude of Wealth and Health. 1907.

— — The Interlude of Johan the Evangelist. 1907.

— — The Battle of Alcazar 1597. 1907.

*Perott, Jos. de. Beaumont and Fletcher and the Mirror of Knighthood. (Modern Language Notes, Vol. XXII, No. 3. March, 1907.)

Sarrazin, G. Thomas Kyd und sein Kreis. Eine literarhistorische Untersuchung. Berlin 1892.

* * *

Palgrave, Francis T. The Treasury of Sacred Songs selected from the English lyrical Poetry of four centuries with notes explanatory and biographical. Oxford 1906.

The Minstrelsy of England. Edited by Alfred Moffat. Notes by Frank Kidson. London 1901.

Twelve Elisabethan Songs 1601—1610. Edited by Jane Dodge. London 1902.

* * *

Notes and Queries. Tenth Series. Vol. VII. VIII. London 1907.

* * *

Handschriften. «De lustig'n Wiewä von Windsor» von William Shakespeare. Lustspil in five Akten. N'at Original fri int Platdütsch/Mecklenbörger Dialekt, uwäsät von Ferd. Prahl.

Weimar, Ende März 1908.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:

Seine Königliche Hoheit Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Brandl, Dr. A., Univ.-Prof., Berlin, Präsident und Mitredakteur des Jahrbuchs (zugewählt 1896).

von Vignau, Major z. D., Kammerherr, Generalintendant, Exzellenz, Weimar, 1. Vize-Präs. (zugewählt 1896).

von Wildenbruch, Geh. Leg.-Rat a. D., Berlin, 2. Vize-Präsident (zugew. 1903).

von Bojanowski, Geh. Hofrat, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar (zugewählt 1893).

Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister (zugewählt 1886).

Förster, Dr. M., Univ.-Prof., Würzburg, Mitredakteur des Jahrbuchs (zugewählt 1908).

Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Exzellenz, Karlsruhe (zugewählt 1906).

Fischer, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck (zugewählt 1903).

Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Jena (zugewählt 1899).

von Possart, Dr., Prof., Intendant des Hoftheaters a. D., München (zugewählt 1901).

Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München (zugewählt 1899).

Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof., Direktor des Goethe- u. Schillerarchivs, Weimar (zugewählt 1888).

Wülker, Dr. R., Geh. Hofrat, Univ.-Prof., Leipzig (zugewählt 1886).

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von Bojanowski, s. o. Vorsitzender.

von Vignau, s. o.

Moritz, s. o.

Suphan, s. o.

Francke, Dr. O., Professor.

Obrist, Dr. A., Weimar.

Ehrenmitglieder:

Dowden, E., Prof., Dublin.

Furness, H. H., Philadelphia.

Furnivall, Dr. F. J., London.

Se. Kaiserliche Hoheit Konstantin Konstantinowitsch, Großfürst von Rußland.

Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.

Ward, Adolphus W., Litt. D., LL. D. Cambridge (Engl.).

White, Dr. Andrew D., Exzellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten.

Wright, W. A., D. C. L. L. L. D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königliche Majestät Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen.

Se. Majestät Friedrich August, König von Sachsen.

Se. Königl. Hoheit Luitpold, Prinzregent von Bayern.

Se. Königl. Hoheit Friedrich August, Großherzog von Oldenburg.

Se. Königl. Hoheit Ludwig Ferdinand, Prinz von Bayern.

Se. Königl. Hoheit Ludwig, Herzog in Bayern.

Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin; Herzogregent von Braunschweig.

Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.

Se. Hoheit Friedrich, Herzog von Anhalt.

Se. Hoheit Carl Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.

Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.

Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.

Ihre Durchlaucht Fürstin Hedwig Lichtenstein, Wiesbaden.

Mitglieder:

Achelis, Th., Prof. Dr., Bremen.
Adam, Rich., Landger.-Rat, Leipzig.
Ahringsmann, H., Oberlehrer, Naumburg.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Altmann, Georg, Schöneberg-Berlin.
Amherst College Library, Amherst, Mass.
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.
v. Arnim-Muskau, Gräfin, Muskau.
Aronstein, Dr. Ph., Oberl., Berlin.
Art'l, H. S., Buchdruckereibes., Dessau.
Athene, Ges. f. Kunst u. Wissenschaft, Magdeburg.
Augusta-Schule, Cottbus.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
Bäge, Ludwig, Rektor, Güsten.
Baier, Clemens, Rechtsanwalt, Wandsbeck.
von Bamberg, Prof., Schloß Oberzauche.
Bandau, Frl. Martha, Oberlehrerin, Breslau.
Bang, Dr. W., Univ.-Prof., Loewen.
Baumgartner, A., Prof., Zürich.
Bayer, Joseph, Prof., Budapest.
Beck, Rob., Dorpat.
Becker, Gustav, Dr. phil., Berlin.
von Berger, Freiherr Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Hamburg.
Berger-Oberrealschule, Kgl., Posen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bernhardt, Frl., Oberlehrerin, Neu-Ruppin.
Bertuch, Aug., Schriftsteller, Fontenay-aux-Roses.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschild'sche, Frankfurt a. M.
Bibliothek, Murhart'sche, Kassel.
Bibliothek, öffentliche, Mannheim.
Bibliothek d. St. Anna-Stifts, Münster.
Bibliothek, Großherzogliche öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Prof. Dr. Gustav, Oberbibliothekar, Mainz.
Bitterhoff, Dr. phil., Lehramtskandidat, Berlin.
Blasius, Wilh., Dr. Hofrat, Braunschweig.
Boche, Walter, Berlin.
Boek, Paul, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Böhtlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg-Lengsfeld, Dr., Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Bolen, Charles, Chimay.
von Böttinger, Dr., Geh. Reg.-Rat, Elberfeld.
andt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
Brie, Dr. phil., Friedr., Priv.-Doz., Marburg.
Brinckerhoff-Jackson, John, amerikanischer Gesandter, Athen.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Brotanek, Dr. Rud., Privatdozent und Amanuensis an der Hofbibliothek, Wien.
Brunhuber, K., Kgl. Reallehrer, Archivar u. Stadtbibliothekar, Wasserburg a. Inn.
Bruns, G., Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
v. Brüning, W., Dr. jur., Reg.-Assessor, Wiesbaden.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Prof., Bonn.
Busley, Carl, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Byvanck, Dr. W. G. C., Oberbibliothekar, Haag.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Carpenter, F. I., Prof., Chicago.
von Chelius, Rich., Geh. Kabinettsrat J. K. H. d. Großherzogin von Baden, Exzellenz, Karlsruhe.
Churchill, Dr. G. B., Prof., Amherst.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Cohn, Fritz Th., Verlagsbuchhändler in Firma Egon Fleischel & Co., Berlin.
Collin, Dr. Chr., Dozent an der Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Conried, Heinrich, Direktor, New York.
Cornell College, Mount Vernon J., U. S. A.
Crawford, Charles, London.
Creizenach, Dr. W., Univ.-Prof., Krakau.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Frankfurt a. M.
Czermak, Ernst, Gutsbesitzer, München.
Darmstädter, Dr., Fabrikbes., Berlin.
Dartmouth College, Hanover, N. H., U. S. A.
Deinhardt-Schulze, Frau, Weimar.
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Delmer, F. Sefton, Lektor an der Universität Berlin, Charlottenburg.
De Man, Dr. A., Forest-les-Bruxelles.
Denker, Carl, Reg.-Rat, Berlin.
Deutschbein, Dr. M., Univ.-Prof., Leipzig.
Dibelius, Dr. W., Prof., Posen.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr. H., Prof., Jena.
Dittenberger, Hauptmann, Schöneberg.
Domgymnasium, Königl., Kolberg.
Donner, Dr. J. D. E., Helsingfors.
Doren, Fr. van, Prof., Bouillon.
Dubislav, Dr., Direktor, Charlottenburg.
Ebeling, Dr., Oberbürgermeister, Dessau.
Eckhardt, Dr. Eduard, Privatdozent, Freiburg i. Br.
von Egloffstein, Freiherr, Dr., Kabinettssekretär S. K. H. d. Großherzogs von Sachsen-Weimar.

Eidam, Christian, Oberrealschul-Prof., Nürnberg.
Einenkel, Dr. Eugen, Univ.-Prof., Halle a. S.
Eisenmann, Dr. O., Kgl. Museumsdirektor, Cassel.
Eelbo, Baurat, Weimar.
Ellendt, Frl. G., Schulvorsteherin, Königsberg i. Pr.
Endres, Joseph, gepr. Lehramtskandidat, Lohr a. M.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Ernesti, Konrad, Kgl. Seminar-Oberlehrer a. D., Böckenförde.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrat a. D., Rittergut Melz.
Fernow, Dr., Oberlehrer, Hamburg.
Feuillerat, Alb., Prof., Rennes.
Fiedler, Dr. H. G., Univ.-Prof., Oxford.
Fischer, M., Pfarrer, Berlin.
Flatz, Rud. Egon, Ingenieur, Wien.
Flügel, Dr. E., Univ.-Prof., Leland Stanford, Palo Alto, Cal., U. S. A.
Folger, H. C., jun., New York.
Förster, Gg., Fabrikbesitzer, Hamburg.
Förster-Nietzsche, Frau Dr. Elisabeth, Weimar.
Francisceum, Herzogl. Ev., Zerbst.
Frankenstein, Lud., Redakteur, Leipzig.
Franz, Dr. W., Univ.-Prof., Tübingen.
Freiligrath, Frl. Gisberte, Bonn a. Rh.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Friedrich, Rechtsanwalt, Bad-Dürkheim (Bayern).
Friedrichs-Gymnasium, Herzogl., Dessau.
Friedrichs-Gymnasium, Königl., Gumbinnen.
Fulda, Ludw., Dr. phil., Berlin.
Galvez, José Maria, Berlin.
Gebhardt, Rich., Rechtsanwalt, St. Petersburg.
Gebhard, H., Weimar.
Gelber, Adolf, Redakteur, Wien.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
von Gionima, Eugen, Oberlandesgerichtsrat, Wien.
Gley, Maria, Frl., Lehrerin, Pankow.
Glöckner, Dr., Oberlehrer, Bunzlau.
Goldstein, Ludwig, Dr. phil., Redakteur, Königsberg i. Pr.
Görres, Dr., Rechtsanwalt, Berlin.
Goetz, Ernst, Fabrikbesitzer, Leipzig.
Goetze, Frau Constance, geb. Schweich, London.
Gothein, Frau Prof., Heidelberg.
Gotthelf, Carl, Kaufmann, Berlin.
Grabau, Carl, Oberlehrer, Lanckwitz bei Berlin.
Gray, Frau, geb. Isles, Weimar.
Graetz, Leonie, Frl., München.
Greg, W. W., M. A., London.
Gregori, Ferd., Mitgl. des K. K. Hofburgtheaters, Wien.
Grube, Max, Kgl. Oberregisseur, Berlin.
de Gruyter, Walter, Dr. phil., Verlagsbuchhändler, Berlin.
Günthner, Engelbert, Prof., Rottweil.
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium, Königl., Eichstädt.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Städt., Cöln.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Wanne.
Haase, Friedr., Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Haaß, Alb., Geh. Baurat, Karlsruhe i. B.
Hagen, Th., Kunstmaler, Prof., Weimar.
Hahn, Dr. Georg, Berlin.
Hahn, Oscar, Fabrikbesitzer, Berlin.
Halm, Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Berlin.
Hardy, James, Bankherr, Berlin.
Hartmann, Hugo, Hofschauspieler, Grunewald.
Hartmann, Dr. Martin, Prof., Leipzig.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Hauffen, Dr. Adolf, Univ.-Prof., Prag.
von Hauer, Prof. Dr. Karl, Knittelfeld.
Hecht, Hans, Dr. phil., Privatdozent, Bern.
Hecht, R., jun., Berlin.
Heckmann, P., Kommerzienrat, Berlin.
Hegewald, W., cand. phil., Berlin.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, München.
Heite, Fritz, Sprachlehrer, Breslau.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Henigst, Oskar, Landau i. Pfalz.
Herford, C. H., Univ.-Prof., Manchester.
Herrmann, Dr., München.
Hertz, Miß Harry, London.
Hertz, Dr. H., Prof., Weimar.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hinneberg, Dr. Paul, Prof., Berlin.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Exzellenz, Rohnstock.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hofbibliothek, K. u. K., Wien.
Hof- u. Landesbibliothek, Großh. Badische, Karlsruhe.
von Hofmann, Prof. Ludw., Weimar.

von Hofmannsthal, Dr. Hugo, Rodaun.
Hohlfeld, A. R., Dr. phil., Prof., Madison, Wis., U. S. A.
von Holtzendorff, A., Wilsikow.
Hooge, Oberlehrer, Sonderburg.
Horten, Franz, stud. phil., Bonn.
Hösch, Frau Lucy, Godesderg a. Rh.
Huber, Mich., P., Gymn.-Prof., Stift-Metten.
Hübner, Dr. med., Hans, Oberarzt, Frankfurt a. M.
von Hülsen, G., Kammerherr S. M. des Kaisers, General-Intendant der Königl. Schauspiele, Exzellenz, Berlin.
Imelmann, Dr. Johannes, Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Institut, Bibliographisches, Leipzig.
Isles, Frl. Alison, Weimar.
Jaeger, Dr. Anton, Salzburg.
Jespersen, Dr. Otto, Univ.-Prof., Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Univ.-Prof., Münster i. W.
v. Joeden, Frl. Margarete, Berlin.
Jonas, Frl. Marie, Stettin.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanw., Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Schlachtensee.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kaiser-Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kaiser-Wilhelms-Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin-Auguste-Victoria-Schule, Stettin.
Kaluza, Dr. Max, Univ.-Prof., Königsberg i. Pr.
Kammerer, Ad., Prof., Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Karls-Realgymnasium, Herzogl., Bernburg.
Kern, Dr. J. H., Univ.-Prof., Groningen.
Kessler, Graf Harry, Weimar.
Kilian, Eug., Dr. phil., Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, München.
Koch, Dr. Max, Univ.-Prof., Breslau.
Koch, Pastor, Tröchtelborn.
Kögler, Literat, Weimar.
Koehne, Frl. Hannah, Pankow.
Kölbing, Arthur, Dr. phil., Freiburg i. B.
Konrath, Dr. M., Univ.-Prof., Greifswald.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Prof. Straßburg i. E.
Kopp, Prof. Dr., Berlin.
Koppel, Dr. Rich., Prof., Dresden.
Koster, Dr. Edw., Haag.
Koetschau, Dr., Hofrat, Weimar.
von Kralik, Dr., Rich. Wien.
Kreisler, Dr. E., Wien.
Kreismann, Hermann, Generalkonsul a. D., Berlin.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbes., Schweizerthal.

Krocker, Frl. E., Wilmersdorf-Berlin.
Kröger, Ernst, Dr. phil., Berlin.
von Kroener, Adolf, Geh. Kommerzienrat. Stuttgart.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. Ruhr.
Kugelberg, Frau H., Adelaide.
Kullnick, Max, Dr. phil., Berlin.
Kurze, Frl. Gertrud, Oberlehr., Braunschweig.
Lach, P., Direktor der Handelsschule, Berlin.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Bad.
Laehr, Dr. Hans, dirig. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliothek, Herzogl., Altenburg, S. A.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landes- und Stadtbibliothek, Düsseldorf.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landesbibliothek, Nassauische, Wiesbaden.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.
Landesschule, Kgl., Pforta.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Schöneberg.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Latham, Miss Grace, London.
Laukhuff, Rich., Cleveland, Ohio, U. S. A.
Lebede, Dr. Hans, Schöneberg.
Lehrerbibliothek, der Stadt München.
Lehrerinnen-Verein, Bonn a. Rh.
Lessing, O., Prof., Bildhauer, Grunewald.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Berlin.
Liter.-Lesezirkel Shakespeare, Magdeburg.
Ludewig, Frl. Martha, Lehrerin, Jena.
Ludwig, Dr. Albert, Berlin.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Graz.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Mädchenlyzeum, Öffentl. deutsches, Prag.
Mädchenschule, Städt. höhere, Osnabrück.
Mädchenschule, Städt. höhere, Potsdam.
Mädchenschule, Höhere, Uelzen.
Mager, Amtsgerichtsrat, Eisleben.
Magnus-Weiße, Frau Nina, Berlin.
Mahn, Dr. Paul, Westend.
Mackall, Leonard, L., Jena.
Manke, 1. ord. Lehrer a. d. Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der deutschen Bank, Berlin.
Mann, Dr. Max Fr., Prof., Frankfurt a. M.
Manz, Dr. Otto, Freiburg i. B.
Mardersteig, A., Rechtsanwalt, Weimar.
Marggraf, Frl. Marie, Lehrerin, Berlin.
Marx, Th., Realschul-Prof., Speyer.

Mascher, Friedrich, Postsekr., Aurich.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Charlottenburg.
Mautner, Frl. Marie, Wien.
Mayer, Friedrich, Kgl. Gymn.-Rektor, Nürnberg.
Meier, Prof. Dr., Konrad, Dresden.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Meißner, Dr. Johs. sen., Wien.
Mende, Frl. Käthe, Frankfurt a. O.
Merck, Johannes, Hamburg.
Merton, Wilhelm, Frankfurt a. M.
Merzbacher, Dr. Gottfr., Rentier, München.
Merzbacher, Jos., München.
Metzner, i. Fa. Berth. Siegismund, Berlin.
Meyer, Frau Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Ernst Joachim, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Frl. Helene, Friedenau.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Mielke, Dr. Hellmuth, Chefredakteur, Barmen.
Milan, Dr. phil. Emil, Lektor an der Universität Berlin, Steglitz.
Miller, V., Moskau.
von Milletich, Dr. Stephan, Intendant a. D., Agram.
Minotto-Sorma, Gräfin Agnes, Wannsee.
Moorman, F. W., Univ.-Prof., Leeds.
Morgenstern, Dr. Gustav, Redakteur, Leipzig.
Morsbach, Dr. Lorenz, Univ.-Prof., Göttingen.
Mott, J. Lewis, Prof., New York, U. S. A.
Mottl, Felix, Gen.-Musikdirekt., München.
Muff, Dr., Prof., Geheimrat, Pforta.
Mühlau, Dr. F., Professor, Kiel.
von Müller, Fr., Kaiserl. Gesandter, Exzellenz, Stockholm.
Münch, Dr. W., Geh. Reg.-Rat, Univ.-Prof., Berlin.
Nebe, Dr., Ministerialdirektor, Weimar.
Nernst, Dr. Walter, Univ.-Prof., Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Neuendorff, Bernh., Dr. phil., Berlin.
Neuffer, Dagobert, Direktor des Stadttheaters, Weimar.
Nobelbibliothek der Schwedischen Akademie, Stockholm.
Nordheimer, Jul., Gotha.
Ober-Realschule, Städt., Charlottenburg.
Ober-Realschule, Städt., Freiburg i. Schles.
Ober-Realschule in den Francke'schen Stiftungen, Halle a S.
Ober-Realschule auf der Uhlenhorst, Hamburg.
Ober-Realschule, Kgl., Suhl.
Ober-Realschule, Weißenfels.
Ober-Realschule und Realgymnasium in der Humboldtstraße, Köln.
von Oechelhäuser, Dr. ing. Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
von Oechelhäuser, Dr. Ad., Hofrat, Prof. Karlsruhe.
Oeftering, Dr. Mich., Kgl. Reallehrer, München.
Oehme, R., cand. phil., Berlin.
Oertel, Dr. Hch., Gymn.-Lehrer, Nürnberg.
Pabisch, Frl. Marie, Wien.
Parow, Dr. W., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Paetel, Erich, Direktor der «Neuen Shakespeare-Bühne», Berlin.
Paulus-Bibliothek, Worms.
von Pechmann, Wilh. Freiherr, Direktor, München.
Pegnesischer Blumen-Orden, Nürnberg.
Perry, Marsden J., Providence, R.I., U.S.A.
Petersen, Rud., Hamburg.
Petsch, Dr. Rob., Univ.-Prof., Heidelberg.
Philipps, Miss, Weimar.
Pietsch, Lud., Prof., Berlin.
Pietzsch, Frl. Marie, Würzburg.
Pincus, S. B., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Pogany, stud. phil., Charlottenburg.
Pohl, Moritz, Prof., Gr.-Lichterfelde.
Popovich, Bog., Belgrad.
Poppe, R., Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Prof., Marburg i. H.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Barmen.
Realgymnasium, Dorotheenstädtisches, Berlin.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Coblenz.
Realgymnasium, Eisenach.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schl.
Realgymnasium, Potsdam.
Realgymnasium, Schwerin i. M.
Realgymnasium, Tilsit.
Realgymnasium, Weimar.
Realgymnasium, Zittau.
Realschule, VIII. Städt., Berlin N.
Realschule, XII. Städt., Berlin O.
Realschule, XIII. Städt., Berlin NW.
Realschule an der Prinz-Georgstraße, Düsseldorf.
Realschule, Erfurt.
Realschule, Geisenheim.
Realschule, Städt., Gevelsberg.
Realschule Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Heide.
Realschule, Cöln a. Rh.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.

Reform-Realgymnasium, Witten (Ruhr).
Reiche-Frer, Frau L., Berlin.
Reichow, Frl. Clara, Schöneberg.
Reichow, Frl. Meta, Schöneberg.
Reismann, H., Paderborn.
Reitterer, Dr. Th., Prof., Wien.
Rethwisch, Ernst, Dr. jur. et phil., Wilmersdorf.
Richter, Frl. Dr. Helene, Wien.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Riis-Knudsen, C., Prof., Kopenhagen.
Ritter, Prof. Dr. Otto, Berlin.
Roman, Dr. E., Boucle St. Blaise.
Rönneberg, Frl. M. H., Schulvorsteherin, Friedenau.
Rosellen, Franz, Direktor, Neuß a. Rh.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Rothe, Dr. C., Staatsminister, Wirkl. Geh. Reg.-Rat, Exzellenz, Weimar.
Saeng, Lud., jun., Buchhändler, Darmstadt.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sammler, Fritz, Kaufmann, Barmen.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sauer, Dr. August, Univ.-Prof., Prag.
Savits, J., Oberregisseur, München.
Scharrer-Santen, Ed., Schauspieler, München.
Scherer, Dr. H., München.
Schiff, Jakob Herm., Frankfurt a. M.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.
Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schmidt, Reinhold, Oberlehrer, Thorn.
Schmidt, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
Schneider, Dr., Prof., Altenburg.
Schofield, W. H., Univ.-Prof., Harvard, Cambridge, Mass., U. S. A.
Schroeder, Fritz, Papierfabrikant, Golzern.
Schröder-Poggelow, Dr., Berlin.
Schroefl, Max, Prof., Bayreuth.
Schücking, Dr. L. L., Privatdozent, Göttingen.
Schüddekopf, Dr. Carl, Weimar.
Schultze, Hch., Rektor, Harzgerode.
Schultze, Dr. Ernst, Hamburg.
Schulze, Kon., stud. phil., Berlin.
Schweitzer, Frau Algunde, Berlin.
Segers, Rob., Eisenbahn-Sekretär, Kattowitz.
Sello, Dr., Justizrat, Berlin.
Seminar, Engl., an der Univ., Berlin.
Seminar, Engl., an der Univ., Breslau.
Seminar, Engl., an der Akademie, Frankfurt a. M.
Seminar, German.-roman., der Univ. *Heidelberg.*
Seminar, Roman.-englisches, Kiel.
Seminar, Englisches, Königsberg i. Pr.
Seminar, Roman.-englisches, München.
Seminar, Englisches, Münster i. W.
Seminar, Englisches, Straßburg i. Els.
Seminar, Englisches, Würzburg.
Seydel, Dr. Wolfg., Oberlehrer, Leipzig.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Sherman, L. A., Prof., Lincoln, Nebr., U. S. A.
Sherzer, Miss Jane, Oxford, Ohio, U. S. A.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Sieper, Dr. E., Univ.-Prof., München.
Singer, Dr. S., Univ.-Prof., Bern.
Sobernheim, Dr. Walter, Konsul, Berlin.
Solmitz, S., Bankier, Berlin.
Spemann, Wilh., Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Spies, Dr. Heinrich, Privatdozent, Berlin.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Aachen.
Stadtbibliothek, Augsburg.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Bromberg.
Stadtbibliothek, Cöln a. Rh.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Karlsbad.
Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtschulbibiothek, Greiz.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Stadttheater, Leipzig.
Starcke, Dr. med., Ernst, Vieselbach b. Weimar.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Risstissen b. Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Köln a. Rh.
Stoffel, C., Dr. phil., Nijmegen.
Studt, Dr. Karl von, Staatsminister a. D., Exzellenz, Berlin.
Swaen, A. E. H., Lektor, Groningen.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
Tamson, Dr. George J., Univ.-Prof., Göttingen.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Taylor Institution, Oxford.
Teschner, Frl. A., Schulvorsteherin Stettin.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Töchterschule, Höhere, Pforzheim.

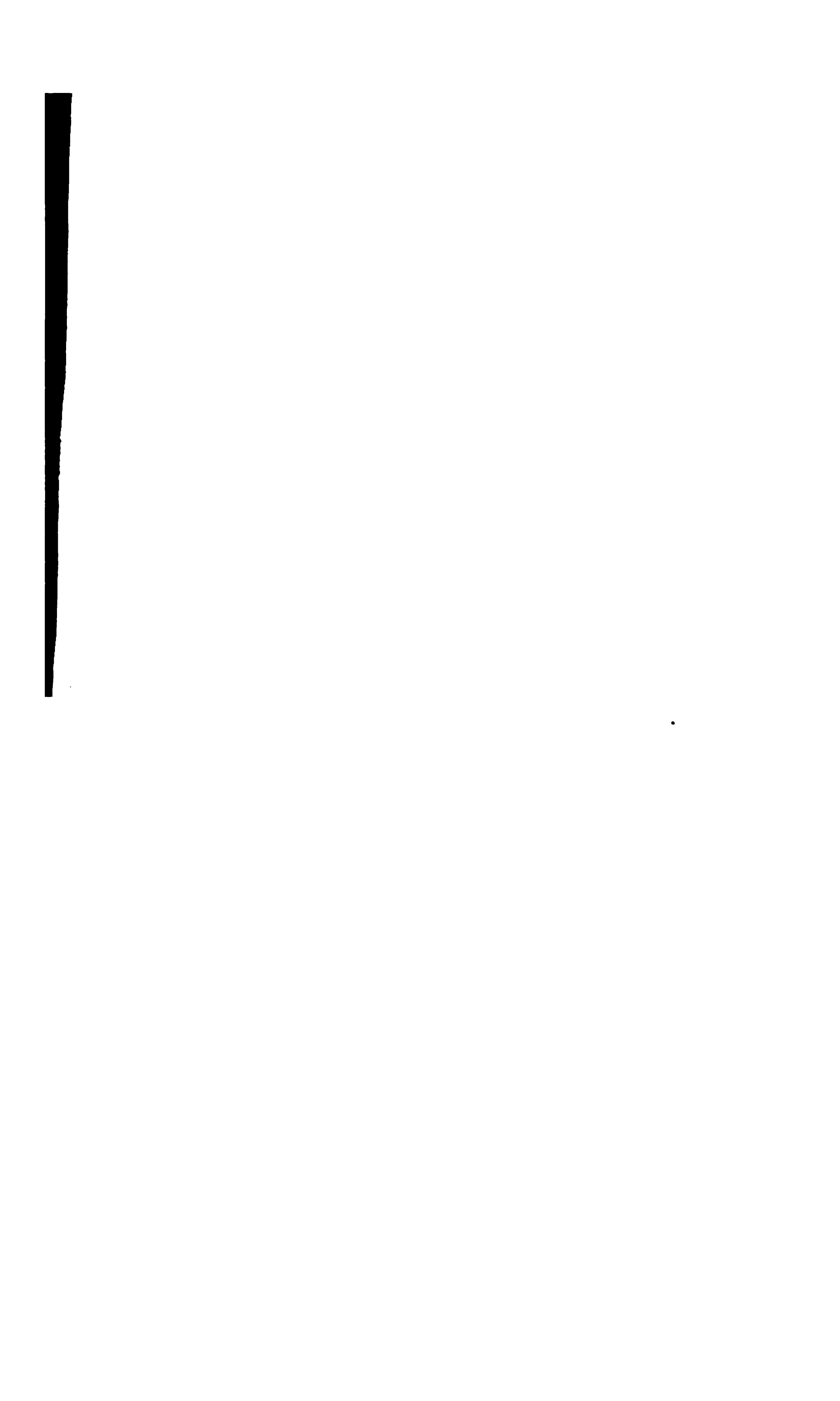
, Dr. Herm., Weimar.
heim, Dr. Leo, Prof., Würzburg.
ih, Dr., Direktor, Prof., Berlin.
rsitäts-Bibliothek, Basel.
rsitäts-Bibliothek, Christiania.
rsitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
rsitäts-Bikliothek, Gent.
rsitäts-Bibliothek, Gießen.
rsitäts-Bibliothek, Göttingen.
rsitäts-Bibliothek, Greifswald.
rsitäts-Bibliothek, Halle a. S.
rsitäts-Bibliothek, Heidelberg.
rsitäts-Bibliothek, Jena.
rsitäts-Bibliothek, Innsbruck.
rsitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
rsitäts-Bibliothek, Leipzig.
rsitäts-Bibliothek, Lemberg.
rsitäts-Bibliothek, Lund.
rsitäts-Bibliothek, Marburg.
rsitäts-Bibliothek, München.
rsitäts-Bibliothek, Münster.
rsitäts-Bibliothek, Prag.
rsitäts-Bibliothek, Rostock.
rsitäts-Bibliothek, Straßburg.
rsitäts-Bibliothek, Tübingen.
rsitäts-Bibliothek, Würzburg.
rsity of California Library, Berkeley.
rsity Library, Birmingham.
rsity Library, Glasgow.
rsity of Georgia, Athens.
rsity Library, McGill, Montreal.
rsity Library, Princeton, N. J.
rsity of Toronto Library, Toronto.
iagen, Dr. Herm., Univ.-Prof., Er-
gen.
e Velde, Henry, Prof., Weimar.
gsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
r, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Zürich.
ria-Gymnasium, Potsdam.
ria-Lyceum, Berlin.
ria-Louisenschule, Wilmersdorf.
r, Dr. W., Univ.-Prof., Marburg i. H.
Vincke, Freiherr, Landrat a. D.,
enwalde b. Melle.
, H. de, Prof., Löwen.
ardt, Dr. W., Realschullehr., Leipzig.
iöller, Dr. K., Prof., Dresden.
ath, K., Chefredakteur der Volks-
tung, Berlin.
eck, Prof., Oppeln.
ieng, Dr. med., Sanitätsrat, Stabs-
t a. D., Berlin.

Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wagner, Dr. Albr., Univ.-Prof., Halle a. S.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Warburg, Dr. A., Hamburg.
Wechsler, Dr. E., Arzt, Heidelberg.
Wegener, Dr. Rich., Halensee.
von Weilen, Dr. Alex., Univ.-Prof., Wien.
Weimarische Landeszeitung Deutschland, Weimar.
Weiser, Carl, Regisseur, Weimar.
Wells, W., M. A., Lektor an der Univ. München.
von Westenholz, Dr. F. P. Freiherr, Prof, Stuttgart.
Wetz, Dr. W., Univ.-Prof., Freiberg i. B.
Wichmann, Frau Dr. Elisabeth, Sheffield.
Wiecke, Paul, Hofschauspieler, Dresden.
Wiegand, Klara, Oberlehrerin, Weimar.
Wienke, Hans, cand. phil., Berlin.
von Wildenbruch, Generalleutnant z. D., Exzellenz, Berlin.
Wildhagen, Dr. K., Leipzig.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
Williams College, Williamstown, Mass., U. S. A.
Willmann, Kaplan, Pforzheim.
Wilson, S., Leipzig.
Winds, Adolf, Hofschauspieler, Dresden.
Windscheid, Frl. Käthe, Dr. phil., Leipzig.
de Wit, Frl. Auguste, Larn i. Holland.
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.
Woermann, Adolf, Hamburg.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Studienrat, Prof., München.
Wolff, Emil, Dr. phil., München.
Wolff, Dr. Max J., Berlin.
Wolff, Julius, Prof., Schriftsteller, Charlottenburg.
Wollmann, Siegfried, Rentner, Berlin.
Woworsky, Anton, Rentner, Berlin.
Wurzbach, Dr. Wolfgang, Ritter von Tannenberg, Wien.
Würzburger, Dr. Eugen, Direktor, Dresden.
van de Wyer, Jos., Löwen.
v. Ysselstein, Reg.-Rat z. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Dr. Alfr., Kais. Legationsrat, Berlin W.
Zschech, Otto, Prof., Wittenberg.

Abgeschlossen am 14. April 1908.

Namen- und Sachverzeichnis
zu Band XLIV

(Abkürzungen: Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Rez. = Rezension)







JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHA

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **MAX FÖRSTER**

VIERUNDVIERZIGSTER JAHRGANG

MIT FÜNF BILDERN



EINGETRAGENE SCHUTZMARKE

BERLIN-SCHÖNEBERG
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1908

